۱. مقدمه

برای تحلیل، نقد و بررسی آثار هنری نمی‌توان از مفهوم تخیل[1] بی‌تفاوت گذشت. مفهوم تخیل را باید به‌درستی شناخت. برای این منظور، مفاهیم تخیل باید به دقت مورد بررسی قرار گیرند. تخیل محصول ذهن انسان است. انسان تنها جانداری است که دارای تخیل پیشرفته است. به دشواری می‌توان تعریفی روشن از تخیل به دست داد، زیرا تخیل کارکردی شگفت‌آور دارد. سنت فلسفی در غرب تخیل را این‌گونه تعریف می‌کند: توانایی تشکیل تصاویر[2]، یعنی بازنمودهای اشیا یا اشخاص واقعی یا توهمی[3] و یا حتی بازنمود افکار انتزاعی. این سنت سه کارکرد اصلی را برای تخیل در نظر می‌گیرد: کارکرد اول، کارکرد جبرانی[۴ و ۵] که به کمک آن می‌توانیم واقعیتی را در غیبتش ظاهر سازیم؛ کارکرد دوم، کارکرد رهایی‌بخش[6] تخیل است که با آن قادریم خود را در امکانات رها سازیم؛ و، سرانجام، کارکرد سوم که کارکرد آشکارکننده[7] است و به کمک آن می‌توان به بُعدهای نامرئی جهان دست پیدا کرد. با این حال، این موضوع می‌تواند درست باشد که فلسفهٔ کلاسیک، به‌طورکلی، سعی دارد این توانایی را به نفع ادراک حسی و مفهوم‌سازی، کم‌اهمیت و بی‌ارزش سازد: به نظر بعضی از فیلسوفان، نقطهٔ ضعف تخیل این است که فرمانروای وهم است. تنها دکارت در اکتساب شناخت، نقشی را به تخیل اختصاص داد، زیرا به نظر او تخیل اولین رابطهٔ انسان

---

1. imagination
2. image
3. fictifs
4. compensatrice
5. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire,* p. 5
6. émancipatrice
7. révélatrice

با موجودات را تعریف می‌کند؛ با وجود این، دکارت بر این باور است که تخیل هیچ سودی برای متافیزیک ندارد. با قراردادن تخیل در عمق آفرینش هنری، ابتدا مکتب رمانتیسم و سپس مکتب سورئالیسم اهمیت این توانایی مبهم را در غرب زنده کردند. یافتن ناخودآگاهی، منطق بی‌همتای آن را پدیدار نمود، یعنی درست همان چیزی که تا آن روز آن را مانند نظامی بی‌منطق درنظر می‌گرفتند. در واقع، در غرب، بخش مهمی از تاریخ زیبایی‌شناسی و تاریخ تفکر قرن نوزدهم و ابتدای نیمهٔ قرن بیستم می‌تواند همچون حرکتی آهسته و پیوسته در نظر گرفته شود که در عمق دنیای رؤیا، در درون دنیای «فانتزی»، در دل دنیای نمادها و همچنین در عمق دنیای تخیل صورت گرفته است و به راحتی می‌توان ادعا کرد که آثار نظریه‌پردازان مهم در حوزهٔ تخیل همچون ژان پل سارتر، گاستون باشلار، ژان پیر ریشار، ژیلبر دوران از این جنبش تأثیر گرفته‌اند و به همین دلیل که تاریخ زیبایی‌شناسی ریشه در عمق تخیل دارد، برای بررسی متون هنری (تابلو، فیلم، تئاتر، رمان و ...) باید به شناخت مفهوم تخیل از نگاه ژیلبر دوران رسید، و باید این نظام و کارکرد آن را بر اساس اندیشهٔ ژیلبر دوران شناخت.

ما، به گونه‌ای آگاهانه، به وسیلهٔ واژهٔ تخیل، گاهی خیال‌پردازی[1] یک نویسنده و گاهی قیاس‌های مختلف شاعرانه را که در یک متن گنجانده شده‌اند نشان می‌دهیم. این واژه حتی عناصر افسانه‌ای یا شگفت‌انگیز را هم در بر می‌گیرد. کاوش علمی تخیل، در کلیت خویش، با تحقیقی از تعیینات فردی یا جمعی که روی انتخاب و جمع‌آوری تصاویر پایه‌ریزی می‌شوند مطابقت می‌کند. به عبارت دیگر، موضوع همانا درک این مطلب است که چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل می‌شود، چه دلالت معنایی را در بر می‌گیرد و چه تصاویر دیگری را به صورت بافتی فرا می‌خواند؟ پس تفکر اساسی این کارها که از نظر بسیاری می‌تواند متناقض به نظر آید، این است که تخیل از قواعد حاکم بر تولیدات متنوعش پیروی می‌کند. با وجود این، موضوع، نه انکار آزادی تخیل فردی، بلکه تنها آزمایش شرایطی است که تخیل در آن به کار بسته می‌شود تا خصوصیت اصلی و مفهوم ذاتی آن بهتر درک گردد. بنابراین، نگارنده به گزینش

1. fantaisie

یک روش‌شناسی، که خط سیر پیوسته‌ای از تخیل را مشخص می‌کند، بسنده کرد. این روش انتخابی همان روش ژیلبر دوران در حوزهٔ تخیل است که در اثر ارزشمندش به نام ساختارهای انسان‌شناسی قوهٔ تخیل به طور ضمنی و نه صریح آن را معرفی کرده است.

پس، یکی از هدف‌های این کتاب عرضه کردن یک روش علمی در حوزهٔ تخیل است. خواننده با فراگرفتن این روش علمی قادر خواهد بود که خوانشی از متون کلامی و تصویری داشته باشد. در واقع، با معرفی این روش، ابزار و اطلاعات لازم را برای نگرش موشکافانه در مورد خیال‌پردازی در اختیار خواهیم گذاشت. یادآوری این نکته بسیار ضروری است که خواننده به کمک این روش خوانشی بی‌احساس و مکانیکی از متون نخواهد داشت، بلکه خوانش او گفتمانی و در بافت متن است. خوانش گفتمانی این سود را هم خواهد داشت، که این رویکرد و روش علمی را با نگاهی نقادانه مورد ارزیابی قرار دهیم. بدین‌وسیله می‌توان این روش را با فرهنگ ایرانی انطباق داد. وانگهی، این روش این توانایی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا بفهمد که چگونه می‌توان، از دیدگاه تخیل، به شبکه‌ای از صور قیاسی، موضوعی و سبک نوشتاری محاوره‌ای دست یافت. هدف دیگر این کتاب تعریف تخیل از منظر ژیلبر دوران و آنگاه نشان دادن کارکرد تخیل است؛ پس، برای رسیدن به این هدف‌ها باید این کتاب به سه پرسش اساسی پاسخ گوید: کارکرد تخیل از نگاه ژیلبر دوران چیست؟ آیا می‌توان تخیل را در گزاره‌ها و در ساختمان‌های از پیش تعیین‌شده شناسایی کرد؟ آیا می‌توان طبقه‌بندی‌ای علمی از تصاویر کلامی و دیداری (هنری) داشت؟

به همین منظور، بخش اول این کتاب به معرفی ژیلبر دوران و آثارش اختصاص خواهد داشت. آنگاه معرفت‌شناسی او معرفی خواهد شد. در این بخش، خواننده، علاوه بر آشنایی با نظریه‌های ژیلبر دوران، با نظریه‌های کسانی که ساختار فکری او را شکل داده‌اند، همچون هانری کُربَن و گاستون باشلار، آشنا خواهد شد. در بخش دیگر، خواننده با روش‌شناسی او و تحلیل متون آشنا خواهد شد؛ در این بخش سعی شده است که تحلیل متون را به کمک متون ادب

فارسی و ادب فرانسه انجام دهیم (هنگام بررسی مفهومی، سعی خواهد شد تا آنجا که حجم کتاب اجازه می‌دهد، ویژگی نمادین این تصاویر هنری را هم نمایش دهیم. زیرا این معنای درونی و ذاتی تصاویر هنری در کارهای این نویسندگان نگرش آن‌ها به جهان را تعیین می‌کند. بدین طریق می‌توان دید که مثلاً نگرش صمد بهرنگی به جهان چگونه است، او جهان را چگونه می‌بیند و یا جهان به چه صورتی نزد او ظاهر می‌شود؟ آیا دنیای او دنیایی دو قطبی است که همه چیز در آن به صورت مقوله‌های جدا جدا تعریف شده‌اند و هیچ ارتباطی بین دو قطب تخیلی او وجود ندارد؟ و یا اینکه، برعکس، بین این دو قطب ارتباط و پیوستگی و یک نوع درهم‌تنیدگی دیده می‌شود؟ این پرسش مسلماً کارکرد تخیل نزد او را نشان خواهد داد.)؛ در انتها، و در بخش نتیجه، تلاش می‌شود که پاسخی به پرسش‌های مطرح‌شده در مقدمه داده شود.

۲. معرفی ژیلبر دوران و آثارش

مقدمه

امروز، در حوزهٔ علم تخیل‌شناسی، کمتر کسی است که نداند بخش مهمی از انسان‌شناسی تخیل در معنای آن به عنوان «مجموعهٔ تصاویر و ارتباطات تصویری که اصل تفکر انسان خردمند را می‌سازد» مرهون ژیلبر دوران است. این فعالیت‌ها موضوع کاربردهای زیادی در مطالعهٔ خلاقیت هنری و ادبی و تفکر فلسفی و علمی، همچنین در حوزهٔ جامعه‌شناسی و به‌طورکلی مجموعهٔ علوم انسانی بوده است. نظریهٔ بنیادین و شناخته‌شده‌اش در ساختارهای انسان‌شناسی تخیل تبیین شده است. هدف این بخش معرفی ژیلبر دوران و آثارش است.

معرفی ژیلبر دوران

ژیلبر دوران، متولد ۱۹۲۱، متفکر، استاد دانشگاه و یکی از مشهورترین پیش‌کسوتان پژوهش در حوزهٔ تخیل‌شناسی و اسطوره‌شناسی است. پس از اتمام تحصیلات در رشتهٔ فلسفه، از سال ۱۹۴۷ تا ۱۹۶۵ استاد گروه فلسفهٔ دانشگاه گرونوبل ۲ شد و بعدها به عنوان استاد افتخاری در رشتهٔ جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی همان دانشگاه مشغول به تدریس شد. ژیلبر دوران به همراه لئون سلیه[1] و پُل دِشان[2] در سال ۱۹۶۶ از بنیان‌گذاران «مرکز پژوهش در حوزهٔ تخیل» بود. علاوه بر مدیریت این مرکز، عضو مجمع اِرانوس[3] و از

1. Léon Cellier
2. Paul Deschamps
3. Cercle d'Eranos

اعضای نهضت مقاومت ورکور[1] بود.

ژیلبر دوران از شاگردان گاستون باشلار[2]، دوست هانری کُربن[3] و کارل گوستاو یونگ[4]، به لطف پژوهش‌هایش در تخیل‌شناسی و اسطوره‌شناسی شهرتی جهانی پیدا کرد و «مرکز پژوهش‌ها در حوزهٔ تخیل» او، امروز مرکز شبکه‌ای بین‌المللی است. مجمع اِرانوس مکانی است که در آن کشفیات یونگ (۱۸۷۵ ـ ۱۹۶۱) با هرمنوتیک تطبیقی هانری کربن (۱۹۰۲ ـ ۱۹۷۸) و با تاریخ مذاهب میرچا الیاده (۱۹۰۷ ـ ۱۹۸۶) و آنری شارل پوئش[5] (۱۹۰۲ـ۱۹۸۶) و نیز با علم عادات و رسوم[6] آدولف پورتمان[7] و خصوصاً با متن‌شناسی یا فقه‌اللغه[8] کارولی کرنیی[9] در پیوند است. ژیلبر دوران اندیشمندی است که با ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن الگوشناسی عمومی و تخیل نمادین، که از کتاب‌های بسیار مهم او هستند، مشهور شد.

برای بررسی و مطالعهٔ ظهور تخیل (از جنبهٔ شکلی و بیرونی)، ژیلبر دوران تلاش کرد تا ابزاری بیابد که با آن بتوان این ظهور خارجی (یعنی تصاویر هنری) را، که خالق آن هنرمندان یا عاملان اجتماعی و مقوله‌های فرهنگی هستند، شناخت. آثار او، که بحث و بررسی دربارهٔ اسطوره‌ها، نمادها و کارکرد آن‌هاست و با رشته‌های گوناگون دیگری در تعامل است و آن‌ها را فرا می‌خواند، همچون نظام بزرگی است که سعی دارد اعتبار حقیقی عنصر تخیل را دوباره به آن بازگرداند. این اعتباربخشی دوباره از آنجا آغاز می‌گردد که فرهنگ و تمدن غرب، تصویر هنری را بی‌ارزش می‌پندارد.

آثار ژیلبر دوران

در زیر فهرستی از کتاب‌های ژیلبر دوران ارائه شده است که به معرفی تعدادی از مهم‌ترین آن‌ها خواهیم پرداخت:

1. Vercor
2. Gaston Bachelard
3. Henry Corbin
4. Carl-Gustav Jung
5. Henri-Charles Puech
6. ethologie
7. Adolf Portmann
8. philologie
9. Karoly Kerenyi

- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (lère édition Paris, PUF., 1960).

- *L'imagination symbolique*, Paris, PUF (lère édition en 1964).

- *Sciences de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*, Paris, Albin Michel (lère éd. Tête de feuille - Sirac, Paris, 1996).

- *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979.

- *L'âme tigrée*, Paris, Denoël, 1980.

- *La foi du cordonnier*, Paris, Denoël, 1984.

- *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF., 1989.

- *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.

- *Introduction à la méthodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.

- *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, 1996.

- *Les mythes fondateurs de la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy, 2002.

با همکاری:

- & Simone Vierne, 1987 *Le mythe et le mythique*, Paris, Albin Michel (http://www.ccic-cerisy. asso.ft/mythe TM87.html).

- & Sun Chaoying, 2000, *Mythes, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer.

وانگهی، علاوه بر کتاب‌های بالا، کتابنامه‌ای بسیار کامل از آثار ژیلبر دوران با عنوان میدان تخیل وجود دارد. این متون به کمک دانیل شون گردآوری شده است که آدرس آن بدین قرار است:

Chauvin, Danièle, 1996, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, pp. 234-256.

- ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی

Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale. Ed. Dunod, Paris, 11 édition, 1992.

این کتاب (ساختارهای انسان‌شناسی تخیل[1]، مقدمه‌ای بر کهن‌الگوشناسی عمومی) در ردیف کتاب‌های دومزیل[2] و لِوی استروس[3] قرار دارد. روش این کتاب ساختاری است و سعی می‌کند به صورت ساختاری - توصیفی معنایی از تصاویر، نمادها و اسطوره‌ها به‌دست دهد. نتیجه‌ای که از این کتاب می‌توان گرفت، طبقه‌بندی تمام تصاویر هنری به دو منظومهٔ روزانه و شبانه است. با رابطهٔ این دو منظومه با یکدیگر، نحو تخیلی حاصل می‌شود. این کتاب چگونگی تولید معنا به وسیلهٔ این نحو را نشان می‌دهد.

ژیلبر دوران با نگارش این کتاب قصد داشت تا، به روش انسان‌شناسانه، پژوهش‌های گاستون باشلار را در حوزهٔ تخیل، که با کتاب روانکاوی آتش آغاز شده بود، کامل کند. در این کتاب، ژیلبر دوران تمامی تصاویر را طبقه‌بندی و سازماندهی می‌کند؛ پس، می‌توان گفت که این کتاب همچون باغی است که تمام تصاویر از هر نوعی در آن دیده و طبقه‌بندی می‌شوند. پژوهش‌های ژیلبر دوران همچون گیاه‌شناسی لینه است، یعنی فهرستی تقریباً کامل و سازمان‌یافته از محرکه‌های ساختاری و کهن‌الگویی در آن وجود دارد.

البته، چنین پژوهشی افق‌های دید را برای پژوهشگر و خواننده وسیع‌تر می‌کند و بسیار دورتر از افق انتظار می‌برد. در انتهای این کتاب، این پژوهش به نظریه‌ای عمومی ختم می‌شود که از برداشت کلاسیکی که سعی داشت تخیل را نفی کند عبور می‌کند. در تخیل نمادین، ژیلبر دوران بر این باور است که در غرب تخیل به مدت دو قرن تکفیر و نفی شد. برونسویک[4] تخیل را همچون «گناهی بر ضد روح و روان» در نظر می‌گیرد[5] و آلن[6] در تخیل یک نوع کودکی گیج و منگ ذهن را می‌بینند و ژان پل سارتر در تخیل فقط «نیستی»، «فقر اساسی» و

1. imaginaire
2. Dumézil
3. Lévi-Strauss
4. Brunschvicg
5. Durand, 1989, *L'imagination symbolique*, p. 25
6. Alain

«شیء توهمی» را می‌بیند.[1] پس، در این پژوهش ژیلبر دوران تلاش دارد از نظریه‌ها و اندیشه‌های لاکروز[2] و بارت[3] و مالریو[4] عبور کند، زیرا نظریه‌های این متفکران، تماماً، بر این تفکر استوار است که تخیل را کوچک و کم‌اهمیت نشان دهند و به دلایلی آن را تحت حاکمیت و فرمان توهم به حساب آورند. آن‌ها تخیل را وابسته به عقل و خرد[5] می‌دانند؛ و با این نگاه، آن‌ها اولویت را به عقل می‌دهند تا تخیل (این همان مسئلهٔ اصلی‌ای است که ژیلبر دوران در ابتدای این کتاب طرح می‌کند و پژوهش‌هایش را بر اساس آن پایه‌ریزی می‌کند!) با وسعت بخشیدن افق‌های دید، ژیلبر دوران تخیل را دوباره باارزش می‌کند.

در این کتاب، با بررسی اینکه تخیل چه کارکردی دارد و چگونه کار می‌کند، ناگهان خواننده را در مرکز منازعات و جدل‌های ساختارگرایانه قرار می‌دهد: ساختارگرایی که روندهای توصیفی فضا را جانشین روندهای زمانی مربوط به توصیف گفتمانی کلاسیک می‌کند. اما، زمانی که ساختگرایی لوی استروس و گرمس خود را با رویکرد شکل‌گرایی[6]‌اش در دسترس حملات نقادان می‌گذارد، ساختارهای تخیل (یا بنا به تعریف خود ژیلبر دوران «ساختار صورت‌ها» ــــ در اینجا پرانتزی در پرانتز باز می‌کنیم و دربارهٔ صورت این توضیح کوتاه را می‌دهیم: صورت‌ها چیزی را به کمک نماد نشان می‌دهند و می‌توان گفت که نمادین هستند) ما را ترغیب می‌کنند تا به ساختار همچون مضمونی پویا بنگریم.

این کتاب، که ما از چاپ یازدهم آن سود می‌بریم، فراتر از یک پایان‌نامهٔ دکتری در سطح جهانی است. این اثر کتابی است کلاسیک برای شناخت تخیل.

- صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر، از نقد اسطوره‌ای تا تحلیل اسطوره‌ای

Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse, Dunod, Paris, 1992.

این کتاب بیشتر اثبات و بررسی فرضیه‌هایی است که ژیلبر دوران در دو اثر قبلی‌اش (ساختارهای انسان‌شناسی تخیل ... و تخیل نمادین) ارائه داده بود. در این

1. → Ibid., 1989
2. Lacroze
3. Barthes
4. Malrieu
5. folle du logis
6. formalisme

کتاب‌ها، او سعی دارد فرضیه‌هایش را به اثبات رساند. فرضیه‌ها و نظریات او بیشتر در ارتباط با واقعیت و برتری بنیادین تخیلات پایه‌ریزی شده‌اند؛ این فرضیات بر برتری و امتیازات مسیر انسانی[1] اشاره دارد و نشان می‌دهد که چگونه این «مسیر انسانی» طبیعتِ نوع انسان اندیشه‌ورز[2] را با فرهنگ‌هایش مرتبط می‌کند.

او در این کتاب تلاش دارد ابتدا از ساخت‌گرایی صوری و همچنین از نقد روانکاوانه[3] که خیلی از آبشخورهای دریافت فرهنگی فاصله گرفته‌اند جدا شود؛ و آنگاه سعی دارد یک روش نقدِ اسطوره‌ای[4] را معرفی نماید و نقد اسطوره‌ای خود را بهبود بخشد. او نقدِ اسطوره‌ای‌اش را بر آثار ادبی گزاویه دو مستر[5] بودلر[6]، استاندال[7]، پروست[8]، ژید[9]، هس[10]، مایرینگ[11]، یونگ، شلی[12]، زولا ...[13] و تابلوهای نقاشی این هنرمندان پیاده کرد: بوش[14]، دورر[15]، روبنس[16] رامبرنت[17]، گویا[18]. نقدِ اسطوره‌ای او سعی می‌کند تا در یک اثر ادبی تکرارها و حشوهای معنایی را پیدا کند و آنگاه شباهت آن‌ها را به‌طور ضمنی یا صریح با یک اسطورهٔ مرجع مشخص سازد.

هنگامی‌که این اسطوره‌ها مقایسه شوند، نقدهای اسطوره‌ای امکان مشاهدهٔ شبکه‌ها و نقاط مشترکی را فراهم می‌آورند که ویژگی‌های یک دوره را تعیین می‌کنند. از این زمان به بعد است که این نقدهای اسطوره‌ای توانایی «تحلیلِ اسطوره»ای را فراهم می‌آورند؛ و به این ترتیب نشان می‌دهند که چگونه اسطوره‌های بزرگی که به درک تاریخ احساسات و عقاید مربوطاند درپی‌هم می‌آیند: پرومته[19] و سپس دیونیزوس[20] که به دنبال دیونیسوس، هرمس[21] خواهد

1. trajet anthropologique
2. sapiens
3. psychocritique
4. mythocritique
5. Xavier de Maistre
6. Baudelaire
7. Stendhal
8. Proust
9. Gide
10. Hesse
11. Meyrink
12. Shelley
13. Zola
14. Bosch
15. Dürer
16. Rubens
17. Rembrandt
18. Goya
19. Prométhée
20. Dionysos
۲۱. Hermès: خدای یونان

آمد. تصاویر اثر، که نقدِ اسطوره‌ای آن‌ها را روزآمد می‌کند و صورت‌های اسطوره‌ای که تحلیلِ اسطوره‌ای دورهٔ این صورت‌ها را نشان می‌دهد، یکدیگر را نگاه می‌کنند و با این نگاه متلاقی، ما را در نوگرایی شگفت‌انگیزمان می‌بینند.

ژیلبر دوران که در طی چهل سال به این «اسطوره‌شناسی» خلاق پایبند بوده است، در پایان این کتاب فرایندها و روش‌های آن را ارائه می‌کند. اسطوره‌شناسی، نقدِ اسطوره‌ای و تحلیلِ اسطوره‌ای امکان درک آنچه (بنابر خواستهٔ مالرو) هومر را به مالارمه مرتبط می‌کند و همچنین آنچه انقلاب سوم فرانسه را از یونان قرن چهارم قبل از میلاد متمایز می‌کند، فراهم می‌آورد.

ـ دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی

Sciences de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique, Paris, Albin Michel (lère éd. Tête de feuille - Sirac, Paris, 1975).

این اثر تألیفی از نظریات متفکرینی همچون فوکو[1] و دیگران است. برای اولین بار در سال ۱۹۷۵ به وسیلهٔ انتشارات سیراک[2] منتشر شد و در ادامه در انتشارات گوناگون دیگری به چاپ رسید. این اثر اصل و اساس تفکر غرب را زیر سؤال می‌برد. ژیلبر دوران از همان ابتدای کتاب اعلام می‌کند که علوم انسانی در غرب در بحران است و به بن‌بست رسیده است. او سعی دارد علت این بحران را پیدا کند و راه‌حلی برای آن بیابد. یکی از این راه‌حل‌ها، علم اسطوره‌شناسی است. به همین خاطر او علم اسطوره‌شناسی را بار دیگر مطرح می‌کند و اهمیت آن را نشان می‌دهد.

خوانش این کتاب کمی مشکل است: به دلیل اینکه گاهی اوقات بین بخش‌ها پیوستگی وجود ندارد و همچنین با داخل شدن در جزئیات، خواننده مسیر حرکت بحث را گم می‌کند. اما، علی‌رغم این مشکلات ناچیز، کتابی بکر در حوزهٔ انسان‌شناسی است.

ـ تخیل نمادین

L'imagination symbolique, Paris, Quadrige/PUf (2e Edition en 1986).

1. Michel Foucault
2. Sirac

این کتاب اثری فلسفی است و ژیلبر دوران از خلال بررسی جایگاه نماد در تفکر انسان غربی، تلاش می‌کند کنش نمادین را مطالعه کند. در این کتاب، او تقابل خرد و تصویر را هم به نمایش می‌گذارد. با در نظر گرفتن عقلانیت جدید، او کارکردهای فلسفی نمادگرایی را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

در این کتاب، او سعی می‌کند استفادهٔ صحیح از واژگان مربوط به تحلیل را نشان دهد. به اعتقاد ژیلبر دوران هنگام استفاده از واژگان مربوط به تخیل، نوعی ابهام و نامفهومی وجود دارد. این ابهام شاید به زمانی برگردد که در تفکر غرب و عهد کلاسیک[1] قوهٔ تخیل و فانتزی دارای ارزشگذاری منفی بوده‌اند. با این حال هر اتفاقی که افتاده باشد، تصویر هنری[2]، نشانه[3]، تمثیل[4]، نماد[5]، نشانهٔ رمزی[6]، مثال[7]، اسطوره، مَجاز[8]، شمایل[9]، صنم[10]، و غیره، هر یک با بی‌دقتی به جای یکدیگر استفاده شده‌اند.

ژیلبر دوران در تخیل نمادین تلاش می‌کند حضور جهان در ذهن را به صورت نظری نشان دهد. به باور او، جهان به دو صورت مستقیم و غیرمستقیم در ذهن ظاهر می‌شود. در حالت مستقیم (یعنی زمانی که ادراک به وسیلهٔ پنج حس از شیء یا چیزی صورت می‌گیرد)، به نظر می‌رسد که خود شیء در ذهن حضور دارد. در حالت غیر مستقیم آن، به دلایلی شیء نمی‌تواند اصطلاحاً با پوست و استخوان خود را در معرض حواس پنجگانه قراردهد، مانند زمانی که انسان کودکی خود را به یاد می‌آورد و یا اینکه منظرهٔ سیارهٔ مریخ را تجسم می‌کند و یا زمانی که زندگی بعد از مرگ را تخیل می‌کند. در تمام این موارد که مربوط به حالت غیرمستقیم است، شیء غایب در ذهن از طریق یک تصویر (تصویر در معنای بسیار کلی آن) دوباره نمایان[11] و ظاهر می‌شود.

در واقع، برخلاف آنچه که نشان دادیم، اختلاف بین درک مستقیم و

1. antiquité classique
2. image
3. signe
4. allegorie
5. symbole
6. emblème
7. parabole
8. figure
9. icone
10. idole
11. re-présenté

غیرمستقیم خیلی روشن مشخص نیست. بهتر است بگوییم که ذهن درجات گوناگونی از تصویر را ارائه می‌دهد که (به نوعی که می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا تصویر، یک رونوشت اصلی از حس‌ها است و یا اینکه فقط شیء را نشان می‌دهد) این دو قطب (مستقیم و غیرمستقیم) در تعادل کامل با یکدیگر درست شده‌اند.

با این حال شرایطی پیش می‌آید که در آن نشانه، مجبور است اختیاری بودن نظری خود را از دست بدهد. این مربوط به زمانی است که نشانه به انتزاعات و خصوصاً به ویژگی‌های روحی یا به زمینه‌های اخلاقی‌ای ارجاع داده شود که به سختی می‌توان آن را به صورت عینی ارائه داد. برای معرفی سیارهٔ زهره، می‌توانستیم آن را با نام گل سرخ، درخت، بیژن یا هر چیز دیگری معرفی کنیم. اما برای معرفی و نشان دادن عدالت یا حقیقت، فکر و تفکر انسانی نمی‌تواند خود را به دست اختیار بسپارد، زیرا این مفاهیم به روشنی مفاهیمی که روی ادراک عینی استوارند، نیستند. پس در این صورت باید به یک رشته از نشانه‌های پیچیده‌تر روی آورد. فکر عدالت به کمک شخصیتی قدرتمند به تصویر کشیده شده است که در این صورت با یک تمثیل[1] روبه‌رو هستیم. این شخصیت می‌تواند با اشیای دیگری احاطه شود: میز پادشاه، شمشیر[2] و یا ترازو که در این صورت با نشانهٔ رمزی روبه‌رو هستیم. برای اینکه مفهوم عدالت را بهتر بررسی کنیم، فکر می‌تواند عمل روایت کردن یک حادثهٔ قضایی را که کم و بیش واقعی یا تمثیلی باشد انتخاب کند. در این صورت با یک حکایت اخلاقی[3] روبه‌رو هستیم. تمثیل ترجمهٔ عینی یک تصور[4] است، تصوری که به سختی درک و توضیح داده می‌شود. نشانه‌های تمثیل همیشه عنصری ملموس یا عنصری نمونه از مدلول را دارا هستند.

پس بدین ترتیب و به صورت نظری، می‌توان دو نوع نشانه را از یکدیگر جدا کرد: نشانه‌های اختیاری که کاملاً خبری[5] و تعیین‌کننده هستند؛ این نشانه‌های اختیاری به یک واقعیت مدلولی یا به واقعیتی حاضر یا به واقعیتی که

1. allegorie
2. glaive
3. apologue
4. idee
5. indicatif

همیشه قابل نمایش است، ارجاع داده می‌شوند. نشانه‌های دیگر نشانه‌های تمثیلی هستند؛ این نشانه‌ها به واقعیت مدلولی ارجاع داده می‌شوند و این همان مدلولی است که به سختی می‌توان آن را نمایش داد. این نشانه‌ها مجبورند به صورتی عینی، قسمتی از واقعیت را ملموس کنند و به تصویر کشند.

و سرانجام، ژیلبر دوران در این کتاب از قوهٔ تخیل نمادین، سخن می‌گوید. قوهٔ تخیل نمادین، مدلول هرگز محسوس نیست و نشانه فقط می‌تواند به یک معنا و نه یک شیء محسوس ارجاع داده شود. برای مثال اسطورهٔ تقدیر (یا اسطوره‌ای که اختصاص به سرنوشت و تقدیر انسان و جهان دارد)[1] که داستان فدون[2] را در بر می‌گیرد، اسطوره‌ای است نمادین، زیرا سرزمینی ممنوعه را به نمایش درمی‌آورد. یعنی سرزمینی که اختصاص به بعد از مرگ دارد. به همین طریق می‌توان در انجیل تمثیل‌هایی[3] را مشاهده نمود؛ تمثیل‌هایی که تشکیل‌شده از مجموعه‌های نمادین از سرزمین پادشاهان و پادشاهی است. همچنین در همین کتاب مقدس می‌توان مثال‌های سادهٔ اخلاقی را مشاهده نمود. البته، این داستان‌ها فقط داستان‌های کوتاه رمزی[4] هستند. به عبارتی دیگر می‌توان با لالاند[5] هم‌سخن شد و نماد را این‌گونه تعریف کرد: هر نشانهٔ ملموسی که به کمک رابطه‌ای طبیعی، چیز غایب یا چیزی راکه ادراک آن غیرممکن است حاضر می‌کند و در واقع، این نشانه یا این نماد آن پدیده را حاضر می‌کند؛ و یا اینکه با یونگ هم‌صدا شد و نماد را این‌گونه تعریف کرد: «بهترین صورت و شکل ممکن از یک چیز نسبتاً ناشناخته که نمی‌توان در ابتدا آن را با روشی کاملاً روشن یا کاملاً خاص مشخص کرد.»[6]

به عقیده گوده[7] نماد احتمالاً برعکس تمثیل است: «تمثیل از ایده‌ای

1. eschatologique
2. *Le Phédon*
3. paraboles
4. des apologues allegoriques
5. Lalande

۶. یونگ می‌گوید: «تفاوت بین بازنمایی نمادین و بازنمایی تمثیلی در این است که بازنمایی تمثیلی فقط یک مفهوم کلی، یا ایده‌ای نشان می‌دهد، ایده‌ای که با خودش متفاوت است؛ در حالی‌که بازنمایی نمادین خود ایده است، ایده‌ای که ملموس شده و حالّ است».

Durand, 1989, *L 'imagination symbolique*, p. 10

7. Godet

(انتزاعی) آغاز می‌شود تا به یک صورت و شکل منتهی شود، در صورتی‌که نماد طبیعتاً و از همان ابتدا خود صورت و شکل است و چون نماد دارای اینچنین ویژگی است، علاوه بر خصوصیات دیگری که دارد، سرچشمهٔ ایده‌هاست».[1] زیرا ویژگی نماد همان متمایل بودن به مرکز[2] است، علاوه بر اینکه ویژگی مرکزگریزی[3] صورتِ تمثیل[4] که در ارتباط با احساس است. نماد به مانند تمثیل هدایت‌کنندهٔ احساس است، هدایت‌کنندهٔ صورت[5] به طرف مدلول است. اما نماد بر اساس طبیعت خاص خودش از نوع مدلول غیر قابل دسترس است. پس بر اساس این موضوعِ تجلی[6] است، یعنی اینکه ظاهر شدن وصف‌ناپذیر به وسیلهٔ دالّ و در درونِ دالّ.[7]

بار دیگر نگاه می‌کنیم به آنچه که قلمرو مورد علاقهٔ نمادشناسی است. این قلمرو شامل «نامحسوس» در تمام اشکالش است. یعنی ناخودآگاهی، متافیزیک، فراطبیعی و فراواقعی و بر اساس تعریف، این «چیزهای غایب یا غیر قابل ادراک»، با علاقهٔ فردی، موضوعات متافیزیک، هنر، مذهب، جادوگری[8] خواهد شد. این موضوعات می‌توانند موارد زیر باشند: علت اول و آخر، انتهای بدون پایان[9]، مذهب[10]، روح، روان‌ها، خدایگان، و غیره... اما، در اینجا امر متناقض‌نمایی وجود دارد که از همان ابتدا باید در مورد تعریف نماد، خاطرنشان کرد.

1. Ibid
2. centripète
3. centrifuge
4. figure allégorique
5. figuré
6. épiphanie
7. c' est à dire il est par la nature même du signifié inaccessible, épiphanie
8. le magie
9. finalité sans fin

۱۰. باید خاطرنشان کرد که تعریفی که فلاسفه از نشانه و نماد دارند با آنچه که عالمان به علوم دینی و زبان‌شناسان دارند یکی نیست و برخلاف یکدیگر هستند. برای عالمان علوم دینی و زبان‌شناسان این نشانه است که تام و کامل است، حتی طبیعی است و این نماد است که قراردادی است.

۳. معرفت‌شناسی ژیلبر دوران

مقدمه

هدف این بخش، معرفی تفکر ژیلبر دوران است. تلاش بر این است تا اصول اساسی و ابتدایی تفکر این اندیشمند معاصر نشان داده شود. البته، بر این باوریم که این معرفی کوتاه، تمام نظام فکری ژیلبر دوران را نشان نمی‌دهد. به همین خاطر ادعایی بر جامع و کامل بودن آن نیست. اما، با بیان اساس این تفکر خواننده به خوبی می‌تواند آثار او را درک کند و شناخت روش علمی او را در طبقه‌بندی تصاویر تخیل آسان سازد.

در واقع ژیلبر دوران پژوهش خود را با این پرسش اساسی آغازکرد: آیا تخیل اساس دانش و مقدم بر عقل است. یا عقل اساس دانش و مقدم بر تخیل است؟ البته، نزد او تخیل اساس دانش و مقدم بر عقل است. با مطرح کردن این نظریه، او سعی کرد ارزش‌های از یادرفتهٔ تخیل را برای غربیان یادآور شود. ژیلبر دوران تلاش کرد تا نگاه به تخیل را بار دیگر بازنگری کند و آن را آن طوری که هست عرضه کند. بدین ترتیب برای پژوهش‌هایش از شبکه‌های فکری قبل از خود در این حوزه کمک می‌گیرد. با این کار، حرکتی منطقی و علمی را بر ضد آن تفکری که تخیل را دائماً تحقیر می‌کرد تدارک می‌بیند و تلاش می‌کند این تقدم تخیل بر عقل را نشان دهد.

اما، اگر شبکه‌های فکری قبل از ژیلبر دوران معرفی نشوند، فهم تفکر او بسیار مشکل خواهد بود. پس لازم است برای شناخت نظام فکری ژیلبر دوران، معرفی کوتاهی از این شبکهٔ فکری به عمل آوریم.

در سلسلهٔ فشردهٔ فلاسفه، جامعه‌شناسان، انسان‌شناسان، زبان‌شناسان، مورخین ادیان، اسطوره‌شناسان، بیولوژیست‌ها و قوم‌شناسان، که پیش‌زمینهٔ شناخت‌شناسی آثار ژیلبر دوران را تشکیل می‌دهند، می‌توان از کلود لوی استروس، گاستون باشلار، کارل گوستاو یونگ و هانری کربن نام برد.

اهمیت مردم‌شناسی و تحلیل‌های ساخت‌گرایی و منطق‌های اسطوره‌ای کلود لوی استروس در آثار ژیلبر دوران انکارناپذیر است. این تحلیل‌های ساخت‌گرایی به او کمک کرد تا تمام تصاویر تخیلی را در نظامی منسجم عرضه کند. و درست همین دستگاه مربوط به تخیل، تحولی در نقد ادبی به وجود آورد. تأثیر کارل گوستاو یونگ که همچون فیلسوفی خداباور روانکاوی مفهوم عنصر کهن‌الگو را به او آموخت، یکی دیگر از عناصر این شبکهٔ فکری است. اما، معرفی این بزرگان هرکدام احتیاج به کتابی دارد. به همین خاطر ما فقط اشاره‌ای کوتاه به معرفت‌شناسی گاستون باشلار و هانری کربن خواهیم کرد.

هانری کربن

هانری کربن از متفکرانی است که در حوزهٔ تخیل تأثیر بسیار زیادی بر تفکرات ژیلبر دوران داشته است. در ابتدا، هانری کربن پژوهش‌های علمی خود را با معنویت و عرفان شیعه آغاز کرد. در ادامه، اندیشه‌های ابن سینا و سهروردی را مورد مطالعه قرار داد و آنگاه، درخصوص مفهوم اساسی عالم خیالی عرفا[1] نظریهٔ خود را معرفی نمود. مطالعات هانری کربن بر روی «اشراق شرق» تفکر ژیلبر دوران را در مورد مفهوم و جایگاه تخیل متحول کرد. برداشت هانری کربن بیش از اینکه ناشی از ساخت پارادایم‌های ساختارمند و به عبارت دیگر عملیات فنی روشنفکرانه در معنای دقیق خود باشد، از راهبردی شناختی، شهودی و معرفتی الهام می‌گیرد. این شناخت از باورهای عاطفی سرچشمه گرفته است. در مقابل ارزش‌زدایی‌های انجام‌شده نسبت به تخیل توسط فرایندهای علّی و مکانیکی و همچنین این موضوع که فقط با روش‌های علمی می‌توان ضامن «حقیقت» بود، کربن «واقعیت هستی‌شناسانهٔ تصاویر» و تخیل را

1. Le mundus imaginalis *des mystiques*

مطرح می‌کند. او چون ابن عربی بر این باور است که تخیل دارای هستی است. تخیل از نگاه او دنیایی دیگر است. تخیل وهم نیست. او با الهام گرفتن از اندیشمندان ایرانی ـ اسلامی (ابن‌سینا، سهروردی، ملاصدرا و ابن عربی) به چنین نتیجه‌ای می‌رسد. عالم مثال سهروردی، «عالم واسطه، واسطه میان عالم دریافتی و ظواهر تجربی از یک سو و عالم واقعیت‌های عقلانی از سوی دیگر» است، هانری کربن آن را عالم خیالی عرفا می‌نامد.[1] وجود «عالم خیالی عرفا» همان چیزی است که کریستیان شِلبورگ[2] آن را «ابرفرضیه» می‌نامد.[3] این «عالم خیالی عرفا» بر روی مطالعات ژیلبر دوران تأثیر بسیار زیادی داشت.

> این دستاورد بسیار مهم کشف «اشراقی» تخیل که با جریان روانشناسی عمیق از عصر رومانتیسم پیوند می‌خورد، توجه ما را به سوی طرح اکتشاف دعوت می‌کند که در آن برای کشف استعلایی تخیل هیچ شکی وجود ندارد.[4]

برای فهم معنای خیال و خلاقیت خیال نزد کربن باید تعریف ابن عربی از خیال را دانست.[5] نزد ابن عربی خیال دو معنا دارد که این دو معنا در ارتباط و پیوند با یکدیگر هستند: ۱. خیال همان ماسوی اللّه است[6]؛ ۲. خیال [...] مرتبهٔ واسط یا برزخ میان مراتب است.[7] در ۱۹۵۸ با انتشار اثری از هانری کربن (**تخیل خلاق در عرفان ابن عربی**) که به دکترین عرفانی بزرگ‌ترین متفکر شیعه و ایرانی اختصاص داده شده، مرحله‌ای جدید و تعیین‌کننده در غرب آغاز می‌شود. با جداشدن از تفکر اروپا ـ مرکز[8] هانری کربن غرب را در جهانی داخل می‌کند که

1. Corbin, 1976, *prologue au «Récit de l'archange empourpré (`Aql-e Sorkh), dans» SOHRAVRDï, Shaykh al-Ishraq, L'archange emproupré*, p. 186
2. Christian Chelebourg
3. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, pp. 12-13
4. Durand, 1969, «Méthodologie de l'imaginaire» dans Cicé, (*Méthodologies de l'imaginaire*), p. 35

۵. برای نگارش این سطور از کتاب بسیار ارزشمند کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، و از کتاب شلبورگ کمک گرفته‌ایم.

۶. کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۲۱

۷. همان، ص ۲۲

8. européocentrisme

در آن تخیل فقط یک توانایی ساده برای تولید تصاویر نیست. مفهوم تخیل به عنوان تولید جادویی یک صورت خیالی مطرح می‌شود. تخیل توانایی است، تخیل از این به بعد خلاق است و این صورت خیالی را که نتیجهٔ عمل تخیل است، می‌توان همچون جسمی «یک جسم جادویی، یک جسم نفسانی» که فکر و ارادهٔ نفس در آن تجسم یافته است در نظر گرفت. تخیل، به عنوان یک قوهٔ جادویی خلاق، که موجد عالم محسوس است، روح مطلق را در قالب اشکال و الوان، ایجاد می‌کند.[1] این تخیل را نباید با وهم[2] خلط کرد. همان‌طور که پاراسلسوس از قبل ملاحظه کرده است، وهم برخلاف تخیل نوعی استفاده از فکر است، بی‌آنکه پایه و اساسی در طبیعت داشته باشد، همان «شالودهٔ انسان مجنون» است.[3] تخیل را نباید با توهم درآمیخت. تخیل اعتبار معرفتی دارد. تصویر خلاق، از این به بعد، مانند «بدنی که (بدنی جادویی، بدنی ذهنی) در آن تفکر، نیرو و قدرت روح داخل می‌شود»[4] تعریف می‌شود. صفت «جادویی» که در تولید جادویی (نگاه کنید به چند سطر بالا) به کار رفته تفاوت بین دو مفهوم را به نمایش می‌گذارد. تفاوت بین مفهوم بی‌دینی[5] و آگنوستیسیسمی[6] از تخیل تولیدکنندهٔ غیرواقعی[7] و مفهومی که تجربهٔ عرفانی مردی چون ابن عربی آن را نمایان می‌کند، یعنی تجربهٔ رفتن به «جای دیگر» یعنی عالمی دیگر که هستی دارد. وانگهی، تجربهٔ ابن عربی را در جایی دیگر یعنی نزد دکترین‌های مسیحی یاکوب بومه[8] یا کیمیاگران بزرگ می‌توان دید. آنها بر این باورند که این صفت (جادویی) واقعیت روحانی خلاقیت‌های تخیل را بیان می‌کند.

در حقیقت، میان تفکر یاکوب بومه و ابن عربی شباهت‌هایی می‌توان دید: «در هر دو طرف، به این تصور برمی‌خوریم که الوهیت از نیروی خیال برخوردار است و خداوند عالم را از طریق تخیل آن، خلق کرده است. حضرتش این عالم را

۱. کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۲۷۶

۳. همان‌جا

2. fantasy

4. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 12

5. laïque

6. agnosticisme

7. irréel

8. Jacob Boehme

از درون خویش، از قوه و قابلیت‌های سرمدی وجود خویش، برکشیده است. در میانهٔ عالم روح محض و عالم محسوس، عالمی موجود است که به تعبیر عارفان مسلمان، همان مفهوم «مُثُل خیالی»، عالم «تجسم مثالی»، عالم «درک فوق حسی»، جسم لطیف است، «عالمی که ارواح در آن تجسم و اجسام در آن تجرد پیدا کرده‌اند». این همان عالمی است که خیال بر آن سیطره دارد. در این عالم، خیال اثراتی چندان واقعی ایجاد می‌کند که می‌توانند فاعل خیال را «شکل و شخصیت» ببخشند، و خیال آدمی را در همان قالبی (در همان «جسم نفسانی») که خود تخیل کرده است، «شکل می‌دهد».

به هر تقدیر، تصور اولیهٔ حکمت عرفانی ابن عربی و همهٔ حکمت‌های مرتبط با آن، این است که خلقت اساساً نوعی تجلی است. به این اعتبار، خلقت فعل نیروی خیال الاهی است: این خیال خلاق الاهی، اساساً یک خیال تجلی‌گون است. این خیال فعال، در عارف نیز خیال تجلی‌گون است. موجوداتی که این خیال «خلق می‌کند» از وجودی مستقل و منحصر در عالم میانه که متناسب با این نحوهٔ وجود است، برخوردارند. خدایی که «مخلوق» این خیال است، نه فقط به هیچ وجه مولود غیرواقعی وهم ما نیست، بلکه نوعی تجلی الاهی نیز هست، زیرا خیال فعال انسان صرفاً اندام خیال تجلی‌گون مطلق (تخیل مطلق) است. نماز یک تجلی الاهی به تمام معناست. از این حیث، نیایش «خلاق» است. ولی خدایی که مخاطب این نماز است، چون این نماز او را «خلق می‌کند»، دقیقاً همان خدایی است که در این «خلقت» در این لحظه، از جملهٔ آن تجلیاتی است که فاعل واقعی آن، همان الوهیتی است که خویش را بر خویش عیان داشته است.[1]

با معرفی تعریف ابن عربی از خیال، هانری کربن قدم بزرگی را برای فلسفهٔ ایرانی ـ اسلامی و عرفان اسلامی در اروپا برمی‌دارد و بخش کاملی از تأملات نشانه‌شناسانه و هرمنوتیک تخیل و تصویر هنری به‌طور خاص از این فلسفه الهام می‌گیرند. شاید واژگان کلیدی اندیشهٔ هانری کربن به شکل زیر خلاصه می‌شود:

۱. پدیدارشناسی

۲. تاریخ قدسی و اقلیم هشتم

۱. کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، صص ۲۷۹ ـ ۲۸۰

۳. عقل فعال
۴. معنای خیال.

پدیدارشناسی مورد نظر هانری کربن چیست؟

هانری کربن در مطالعات خویش در خصوص فلسفهٔ اسلامی از پدیدارشناسی سود می‌جوید، اما پدیدارشناسی‌ای که او از آن سود می‌جوید با پدیدارشناسی‌ای که مورد نظر فلسفهٔ غرب است یکی نیست. تفاوت اصلی پدیدارشناسی کربن این است که او پدیدار یا «صورت» را راه رسیدن به ذات می‌داند [...]. او پدیدار را که همان ظاهر یا صفات ظاهری اشیا است دارای ارتباطی وثیق با ذات می‌داند. پدیدار نه صرف پدیدار آگاهی، بلکه پدیدار واقعیت است. در نظر او پدیدار دیگر «حیث التفاتی» محض یا صرف محتوای آگاهی نیست، بلکه مظهر و مجلای باطن است. و اصولاً بدون آن باطن، پدیدار، پدیدار نیست. «پدیدار چیزی است که خود را ظاهر می‌سازد و در این ظهور چیزی را آشکار می‌دارد که نمی‌تواند در آن آشکار شود، مگر در صورتی که در عین حال در زیر آن ظاهر پوشیده بماند. چیزی در پدیدار خود را آشکار می سازد و خود را جز با پنهان کردن نمی‌تواند آشکار سازد».[1]

«پدیدار همیشه کمتر از چیزی است که در پس آن پنهان است. نجات دادن ظاهر یا پدیدار بدین معناست که این ویژگی حجاب بودن آن تشخیص داده شود، به عبارت دیگر، در عین حال که پدیدار را امری اصیل و تحول‌ناپذیر می‌دانیم، باید توجه داشته باشیم که چیزی فراتر از این پدیدار در آینهٔ آن انعکاس یافته است، زیرا همواره باطن بزرگ‌تر و فراتر از ظاهر است. این ظاهر چون کوچک‌تر است، نمی‌تواند همهٔ باطن را آن‌طور که سزاوار آن است منعکس سازد، ولی در عین‌حال فقط همین ظاهر می‌تواند آینهٔ آن باطن باشد. بنابراین باید هم پدیدار را حفظ کرد و هم از آن فراتر رفت.

پدیدارشناسی به این معنا همان است که در اندیشهٔ عارفان مسلمان، با

۱. همو، فلسفهٔ ایرانی و فلسفهٔ تطبیقی، ص ۲۱؛ به‌نقل از همو، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۱۲

عنوان «کشف‌المحجوب» شناخته شده است. [...] این نوع پدیدارشناسی که راهی برای رسیدن از ظاهر به باطن است، از پدیدارشناسی هوسرلی فاصله می‌گیرد. این پدیدارشناسی که با تأویل یا هرمنوتیک معنوی همراه است، نه تنها با شک و تردید و یا در بین‌الهلالین نهادن واقعیت سازگار نیست، بلکه راه شناخت واقع است و محتوای آگاهی ما را از قید هلال‌هایی که یک تفسیر پدیدارشناختی محض به دور آن‌ها می‌کشد، رها می‌سازد [...] بدین‌ترتیب کربن در تحقیقات خویش روش پدیدارشناسی را با تأویل در نزد عارفان مسلمان پیوند می‌زند. بدیهی است که این تأویل یا هرمنوتیک معنوی را هر کس با هر اوصافی نمی‌تواند به اجرا در بیاورد. برای اجرای این تأویل آدمی باید اهل تأویل یا به بیان بهتر، اهل باطن باشد».[1]

تاریخ قدسی و اقلیم هشتم

هانری کربن غالباً با تاریخ‌باوری مخالفت می‌کند، اما نه با هر تاریخ‌باوری! او با این نظریه که تاریخ‌باوری باید هر پدیدهٔ دینی یا عرفانی را به ریشه‌هایش باز برد و تأثیر طرز تفکرهای دیگر بر آن را نشان دهد موافق است. او حتی این اعتقاد را دارد که «بشریتی که دست از مطالعات تاریخی بردارد، بشریتی است که دچار فراموشی جمعی شده است».[2] او با تاریخ باوری‌ای مخالف است که «عرصه را بر تجدید و تکرار حوادث تنگ کرده است؛ همان تاریخ‌باوری که چون فقط سیر برگشت‌ناپذیر زمان را به رسمیت می‌شناسد، همهٔ حوادث عالم را حوادثی منحصر به‌فرد می‌داند. در این تاریخ عرصه بر یک سنت زنده تنگ می‌شود؛ چرا که در این نوع مواجهه با تاریخ «سنت زنده، یعنی انتقال و فرافکنی در عمل وجود ندارد مگر از طریق عمل‌های قاطعی که همواره تجدید می‌شوند. پس سنت در این معنا به کلی برخلاف یک تشییع جنازه است، بلکه یک بازآفرینی مداوم است و گنوس (غنوس / معرفت باطنی) همین است».

بر مبنای این تاریخ‌باوری، سرگذشت‌های مقدس، تاریخ انبیا و بسیاری

۱. همو، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، صص ۱۲-۱۳
۲. همان، ص ۱۴

حوادث دیگر که از ساحتی فرازمانی برخوردارند، معنای حقیقی خود را از دست می‌دهند. این تاریخ‌باوری که در تبیین آن حوادث به معنای حقیقی‌شان راه پیدا نمی‌کند، یکسره انکارشان می‌کند یا در بهترین حالت آن‌ها را به سطحی‌ترین تبیینی که می‌توان ارائه کرد تنزل می‌دهد؛ به عنوان مثال این حوادث را اسطوره می‌خوانند و بیانگر حقایق و آرمان‌هایی می‌انگارند که این اساطیر فقط بیانی غیرمستقیم دربارهٔ آن‌هاست. از دید کربن، این حوادث کاملاً واقعی‌اند و به همان صورت که در سرگذشت‌های قدسی می‌یابیم، حادث شده‌اند. ولی در تاریخ زمانی جای نمی‌گیرند و تاریخ خاص خود را دارند.»[1] (برای بهتر درک کردن تفاوت تاریخ و فراتاریخ یا تاریخ مقدس از دیدگاه کربن، باید تفاوت زمان آفاقی متصل و زمان انفسی منفصل را درک کرد).

عقل فعال

یکی از مفاهیم ارسطویی مفهوم عقل فعال است و غالباً اختلاف نظر بر سر تفسیر عقل فعال وجود دارد. «آنچه در بحث حاضر موضوعیت دارد، این است که عقل فعال، مفیض نفوس جزئیهٔ بشری است و هم معرفت و کمال و هر نور و جمالی را همو به آن نفوس اعطا می‌کند. هم وجودبخش است و هم معرفت‌بخش. از همین روی آن را «روان‌بخش» نیز گفته‌اند».[2] اما در اینجا پرسشی مطرح است: «آیا عقل فعال در درون آدمی است یا در بیرون او؟ و اگر در بیرون آدمی است چگونه با نفس او ارتباط برقرار می‌دارد؟ [...] آیا این عقل همان خدای مفارق از جهان است یا نه، موجودی مفارق و مجرد غیر از خداوند است که در عین حال جنبه‌ای الاهی دارد؟ در عالم اسلام، دو فیلسوف بزرگ مشایی، ابن سینا و ابن رشد، وجود عقل فعال را پذیرفتند، آن را موجودی مفارق و در عین حال غیر از خداوند دانستند. ولی میان ابن سینا و ابن رشد تفاوتی وجود دارد که به اعتقاد کربن در تقدیر فکری و معنوی شرق و غرب و تفاوت میان این دو عرصه، بسیار تعیین‌کننده است.

ابن رشد، هرچند به عقل فعال باور داشت، ولی بر آن بود که عقل هیولانی

۱. همان‌جا
۲. همان، ص ۲۶

انسان نمی‌تواند عقل فعال را مشاهده کند و برای آنکه امکان چنین مشاهده‌ای را پیدا کند، باید تبدیل به عقل بالفعل شود. ولی تبدیل شدن آن عقل بالفعل به معنای اتصال آن به عقل فعال است و این مساوی است با محو شدن عقل هیولانی (منفعل). بنابراین ابن رشد در حالی که به عقل فعال و بقای انسان اعتقاد داشت، این بقا را نه به صورت اتصال فرد انسان به عقل فعال بلکه به صورت بقای خود عقل فعال که می‌توان گفت به معنای بقای نوع بود تفسیر کرد. کربن در تاریخ فلسفهٔ اسلامی می‌نویسد:

> در حالی که به‌عنوان مثال ملاصدرای شیرازی، ابن‌سینای اشراقی، با قوت اثبات می‌کند که اصل تفرد به صورت مربوط می‌شود، ابن رشد قبول دارد که ماده، اصل تفرد است. از این پس، امر فردی با کون و فساد یکی شمرده می‌شود و خلود فقط به نوع مربوط می‌شود. آنچه می‌توان گفت، این است که در فرد امری ابدی وجود دارد، آنچه در فرد «می‌تواند ابدی باشد»، به طور کامل فقط به عقل فعال تعلق دارد و نه به فرد.[1]

از سوی دیگر ابن سینا نسبت عقل فعال با نفوس جزئی را به نسبت خورشید با دیدنی‌ها، مانند می‌کند. درست همان‌طور که با وجود نور خورشید هم اشیا و الوان قابل رؤیت می‌شوند و هم چشم انسان توانایی دیدن پیدا می‌کند، با فیض عقل فعال نیز «صور خیالی که معقول بالقوه است، معقول بالفعل می‌گردد و عقل هیولانی نیز از قوه به فعل می‌گراید».[2]

ولی به اعتقاد ابن سینا، این فعلیت یافتن عقل (نفس) بشری به معنای محوشدن فردیت آن نیست، بلکه به معنای تحقق ساحت برتر آن است؛ به این معناست که عقل فعال درون او را نورانی می‌سازد تا بتواند «به خویشتن خویش»، «همزاد ازلی خویش»، بپیوندد. تفسیر ابن سینا از عقل فعال و رابطهٔ آن

۱. همو، تاریخ فلسفهٔ اسلامی، ص ۳۵۱؛ به نقل از همو، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۲۷
۲. داوودی، عقل در حکمت مشاء، ص ۳۲۶؛ به نقل از کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۲۸

با نفوس فردی، دیگر یک تفسیر ارسطویی محض نیست. بلکه متأثر از نوافلاطونیان و به‌طور خاص افلوطین است. به اعتقاد افلوطین، لطیفه‌ای در درون انسان است و از این لطیفه، به «چیزی خدایی که در من است» تعبیر می‌کند. وظیفهٔ عقل فعال آن است که آدمی را یاری کند تا به همان عقلی که در درون است، متصل گردد و در این صورت است که او خود عقل فعال می‌شود».[1]

هانری کربن بر این باور است فیلسوفانی چون سهروردی و ابوالبرکات بغدادی از اندیشه‌های ابن سینا سود جستند. ابوالبرکات بغدادی بر این باور است که «به ازای کثرت نفوس انسانی، کثرتی از عقول فعال مفارق موجود است بدین صورت که برای هر نفس جزئی [...] موجودی متعلق به عالم روحانی وجود دارد که شفقت و رأفت مخصوصی را نسبت به آن نفس یا آن مجموعه از نفوس در پیش می‌گیرد. هموست که به آن‌ها دانش اعطا می‌کند، آن‌ها را حمایت و هدایت می‌کند، آن‌ها را تسلی می‌بخشد و به پیروزی نهایی می‌رساند و همین وجود است که حکیمان از آن به طباع تام تعبیر کرده‌اند و همین یار و همین حافظ و حامی است که در زبان دینی از آن به فرشته تعبیر شده است».[2]

«در غرب تفسیر ابن رشدی از عقل فعال و شأن عقل فلسفی، خواسته و ناخواسته راه را برای حذف مبحث فرشته‌شناسی از حکمت باز کرد. البته، زمینه‌های دینی و اجتماعی عالم مسیحیت عامل اصلی این تفاوت بوده‌اند، و کربن خود به این امر اذعان دارد. ارتباط ابن رشد، با تقدیر فکری غرب مسیحی، بیشتر ارتباط نمادین است. به این معنا که ابن رشد در تفسیر غرب از او، با ابن رشد مسلمان، بسیار فاصله دارد. بنابراین، عامل اصلی در این تقدیر فکری دنیای غرب، همان زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و دینی است.

در مورد تفاوت دینی میان غرب مسیحی و شرق اسلامی (و به خصوص شیعی)، کربن به خصوص بر تفاوت دو مفهوم حلول[3] و تجلی[4] تأکید می‌ورزد. مسیحیت رسمی، معتقد به «حلول» است به این معنا که وجود تاریخی عیسی

۱. کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، صص ۲۷ ـ ۲۸
۲. همو، تاریخ فلسفهٔ اسلامی، ص ۲۵۳؛ به نقل از همو، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۲۹
3. incarnation
4. theophany

مسیح را یک نمونهٔ منحصر به فرد و تکرارناپذیر از حضور و بهتر بگوییم حلول خداوند در عالم می‌داند. حلول لاهوت در شخص به‌عنوان خدا ـ انسان و در مقطع تاریخی مشخصی، تنها حلقهٔ پیوند میان ناسوت عالم ما و لاهوت عالم خداوندی است. باب ارتباط فردی با خداوند، برای همیشهٔ تاریخ بسته است و تنها با وساطت تشکیلات کلیسایی چنین ارتباطی میسر است. بنابراین در چنین دینی، فرشته و فرشته‌شناسی جایگاهی ندارد، زیرا فرشته رقیبی برای وساطت کلیسا است.

بی‌دلیل نیست که تفکر ابن رشد مسلمان، در فلسفهٔ غرب به مکتب ابن رشدی لاتینی منجر می‌شود. بنابراین تفسیر از ابن رشد، نظریهٔ «حقیقت دوگانه» بر جای نظریهٔ وحدت منبع دین و فلسفه می‌نشیند».[1]

در فلسفهٔ اسلامی، «به صورتی که از سوی ابن سینا و فیلسوفان بعد از وی دنبال شد، عقل فعال، راهنمایی ملکوتی است، که در نهایت می‌خواهد هر فرد را به پیامبر درونش نزدیک کند. غایت ارسال رسل و انزال کتب نیز همین است. پیامبر نیز در اتصال با عقل فعال، وحی الاهی را دریافت می‌دارد، با این تفاوت که در پیامبر، عقل بشری به اعلا مرتبهٔ کمال خود که از آن به «عقل قدسی» تعبیر می‌کنند، نایل آمده است. تجربهٔ پیامبر هرچند، در حد کمال خود برای انسان‌های دیگر دست‌یافتنی نیست، زیرا انسان‌های عادی فاقد استعداد پیامبری‌اند، ولی این تجربه برای همه فراخور توان و استعداد آن‌ها می‌تواند موجود باشد. به همین دلیل، برای پیروی شایسته از پیامبران، صرف استماع کلام وحی و یا استنتاج عقل فلسفی کافی نیست؛ بلکه تکرار تجربهٔ پیامبرانه و فعلیت بخشیدن به پیامبر یا پیامبران درون خویش، شرط لازم است. برای نیل به این غایت، آدمی باید اهل سلوک باشد. این سلوک باید چنان باشد که به موجب آن رشحه‌ای از جمال حق مشهود آدمی قرار بگیرد. بنابراین نه تنها شاهد وحدت دین و فلسفه، بلکه شاهد وحدت این دو با عرفان نیز هستیم».[2]

«هانری کربن، در مورد دین، دین نبوی را در مقابل دین ادیان دیگر قرار

۱. همو، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ص ۳۰
۲. همان، ص ۳۱

می‌دهد. دین نبوی، دینی است که بانی آن پیامبری آسمانی به معنای متعارف کلمه است در مقابل ادیان ابتدایی یا ادیان شرقی که شخصیتی به نام پیامبر در آن ادیان وجود ندارد. بنابراین نمونهٔ موجود دین نبوی، همان خانوادهٔ ادیان ابراهیمی یعنی یهودیت، مسیحیت و اسلام است. در این ادیان خداوند موجودی متشخص فرض می‌شود که با بشر تعامل دارد. بشر با او راز می‌گوید و به درگاه او نیاز می‌برد. این خدا، برخلاف خدای ادیان غیر نبوی خدایی حلول‌یافته در عالم یا اصولاً عین عالم و غیر متشخص نیست که در نهایت سالک قطره‌وار در آن فانی شود و خود نیز فردانیت‌اش را محو سازد؛ بلکه در رابطهٔ مورد نظر در دین پیامبرانه، فرد انسان، همچنان تشخص و فردانیت خویش را حفظ می‌کند. به علاوه، سخن خداوند و پیام او در قالب کتب آسمانی در اختیار آدمی قرار گرفته است و پیامبران واسطهٔ رساندن آن پیام بوده‌اند. هرچند منطوق و ظاهر کتاب‌های آسمانی این ادیان، به صورت یکبار برای همیشه بر بشر نازل شده و خاتمه یافته است، ولی باطن آن کتب همواره می‌تواند تجدید شود.

در دین پیامبرانهٔ اسلام، نه تنها منطوق کتاب آسمانی این دین خاتمه یافته است، بلکه اعتقاد بر این است که اصولاً هیچ پیام پیامبرانه‌ای بعد از این به انسان نمی‌رسد. اسلام دین خاتم است و پیامبر اسلام خاتم پیامبران. حال که ظاهر پیام دیگر تکرار نمی‌شود، باید راه تعامل و گفت‌وگوی آدمی با خداوند، به طریق دیگری گشوده باشد و این طریق دیگر همان تأویل است. هرچند تنزیل قرآن با پیامبر اسلام تمام شد، ولی تأویل آن همچنان باقی است. سهروردی می‌گفت: «قرآن را چنان بخوان که گویی برای تو نازل شده است». به این معنا که گفته می‌شود قرآن برای هر عصر و نسلی نازل شده است و در پرتو چنین تصوری است که اصل خاتمیت معنایی معقول پیدا می‌کند. به علاوه، اختلاف اصلی میان تشیع و تسنن، نه صرفاً بر سر مشروعیت خلافت، بلکه اختلاف بر سر تأویل است. شیعه بر این اعتقاد پای می‌فشارد که پس از ختم نبوت، دوران امامت آغاز شده است و ولایت امام در حقیقت ولایت بر تأویل است. امام، تنها کسی است که صلاحیت گرفتن دست مؤمنان و هدایت آنان به معنای باطنی

قرآن را دارد و از آنجا که در اسلام هرگونه معنویت و عرفان، در پرتو راهیابی به باطن توبرتوی کلام خداوند حاصل می‌شود، بنابراین میان تشیع و تصوف (عرفان) پیوندی ناگسستنی برقرار است.[1]

در واقع، هانری کربن «می‌خواهد آدمی با بازگشت به درون خویش به زندگی‌اش معنا دهد و این «معنا» را نه در پدیده‌های محسوس و مادی و نه در مفاهیم و احتجاجات عقلی، بلکه در درون خویش کشف کند. درونی که فقط همین ساحت ظاهری و همین نفس پدیداری نیست، بلکه درونی که هم ساحت ناسوت دارد و هم ساحت لاهوت. در این صورت است که طلب آدمی برای معنادار ساختن زندگی خویش نافرجام نمی‌ماند».[2]

گاستون باشلار

یکی از کسانی که نقش بسیار مهمی بر تفکرات ژیلبر دوران داشته گاستون باشلار (۱۸۸۴ ـ ۱۹۶۲) است. نتیجهٔ پژوهش‌های گاستون باشلار در ارتباط با «کشف جوهر و ریشهٔ تخیلات انسان یا قوالبی است که به تخیلات آدمی شکل می‌بخشد».[3] غالباً، گاستون باشلار را فیلسوف معرفت‌شناسی معرفی می‌کنند که برای رهایی از منطق عقلی کار به تخیلات شاعرانه پناه می‌برد. با این حال، هم فیلسوفان و هم ادیبان به آثار او علاقه‌مند هستند. از همین رو می‌توان آثار او را به دو مقولهٔ فلسفی (روح جدید علمی، دیالکتیک مدتِ زمان و فلسفهٔ نه) و نظریه‌های مربوط به تخیل ادبی (روانکاوی آتش، شعلهٔ شمع و ...) تقسیم نمود. و برای فهم روش نقد ادبی او باید دو جریان فکری را با یکدیگر مطالعه نمود و جدا کردن آن‌ها از یکدیگر عملاً غیرممکن است. «در واقع باشلار علم و شعر را با هم آشتی داد، چون خود، هم مردِ شعر و هم اهلِ علم بود و این دو گوهر فضلیت و شرف آدمی، در ذات او به هم می‌آمیختند و به همین جهت، اثرش بهره‌مند از وحدتی است که همان وحدت شعر و علم در اصل و اساس است و نیز از روانکاوی، استنباطی خاص داشت، بدین معنی که از سویی بی‌یاری

۱. همان، صص ۳۲ ـ ۳۳
۲. همان، ص ۳۵
۳. باشلار، روانکاوی آتش، ص ۵

روانکاوی، به کشفیات بدیع خود در پهنهٔ علم و ادب نایل نمی‌آمد و از سوی دیگر، معتقد نبود که تصویر پدیده‌ایست متفرّع که به تعبیر و تأویل روانکاوان، معلول علتی زیست‌شناختی (بیولوژیک) است. به اعتقاد باشلار، تصویر «اولی» است، یعنی ذات و ارزشی بنیادی و اساسی دارد».[1] به همین خاطر، پیکرهٔ مطالعات خودش را با تصاویر ادبی آغاز کرد و سعی کرد نقش موانع تخیل را در مطالعات علمی پیدا کند.

روش و روند پژوهش‌های گاستون باشلار با این پرسش اساسی آغاز شد که تخیل چه موانعی را در شناخت علمی به وجود آورده است. گاستون باشلار سعی می‌کند «اوهام پایداری را که سالیان دراز مانع رشد و پیشرفت تعقل علمی بوده‌اند، آفتابی [کند. و او] همهٔ آن تخیلات ناخودآگاهانه را «موانع» حصول معرفت و پیشرفت دانش می‌نامد».[2] گاستون باشلار اولین مانع را «شهود اولین»[3] یا تجربهٔ اولین می‌نامد. این تجربه به صورتی است که «صورت علمی مجرد و پیراسته‌ای ندارد و با خواست‌های ناخودآگاه در آمیخته است. تجربهٔ نخستین «عبارتست از خودمان، خواست‌های پنهانمان، امیال ناخودآگاهمان». در واقع، انسان برای همهٔ عناصر و مواد (آب، آتش، هوا، خاک، نمک، شراب، خون) نوعی ارزش و اعتبار کاملاً ذهنی قائل است، ارزش و اعتباری که آدمی و (گاه دانشمند یا فیلسوف نیز) بی‌گفت‌وگو آن‌ها را می‌پذیرد. بدین‌گونه گاه پایه و اساس فرضیات مربوط به این پدیده‌ها، معتقداتی است که غالباً بسیار ساده‌لوحانه است و این همه، موانعی است در راه کسب علم و معرفت عینی. پس همهٔ مواد و عناصر دوگانه‌اند، یعنی آمیخته‌ای هستند از دو ارزش ذهنی و عینی. هرگونه ارزشگذاری [...] یعنی نفوذ مرجحات و علایق شخصی در قلمرو معرفت علمی [...] باید روانکاوی شود».[4] «مانع دیگر بر سر راه کسب علم و دانایی، اطلاعات کلی یا علم شهودی است و در واقع تفکر شبه علمی، در اسارت علم حضوری و اطلاعات کلی و مجمل است. [...] مانع دیگر، تصور

۱. همان، ص ۶

۲. همان، صص ۷ـ۸

3. intuition première

۴. همان، ص ۸

حیات درونی برای هر چیز است. [...] به‌طور کلی همهٔ این موانع یا ارزشگذاری‌ها را [گاستون باشلار] به دو دستهٔ اساسی تقسیم [می‌کند]: نخست جوهرگرایی و دو دیگر جان‌بینی».[1] این دو مانع یعنی جان‌بینی و جوهرگرایی که غالباً به زبان رمز و استعاره و اشاره بیان می‌شوند، موانعی هستند که راه بر پیشرفت تفکر علمی بسته‌اند.

به نظر گاستون باشلار «تصاویر ادبی میان دو گونه تصویر جای دارند: تصاویری که سرآغاز معرفت‌اند و تصاویری که رهگشای خیال‌پردازی‌های کیهانی‌اند: از این‌رو تصاویر ادبی، در عین‌حال می‌توانند پس از یک رشته تغییر و تبدیل، به معرفت عقلی تحویل گردند یا آنکه گسترش یافته، به صورت استعارات دورپرواز درآیند. تصویر ادبی دو صورت برونی و درونی دارد، هم جلوهٔ عالم خارج است و هم تجلی‌گاه ضمیر باطن انسان. «انسان ادبی ترکیبی است از اندیشه و خیال، احساس و فکر، تأمل و بیان. [...] به اعتقاد باشلار، تخیل، قدیم و تجربه، حادث است. شناخت شاعرانهٔ جهان مقدم بر شناخت عقلایی جهان است».[2] و درست در اینجاست که می‌توان سرچشمهٔ نظریه‌های ژیلبر دوران را پیدا نمود، زیرا ژیلبر دوران بر این باور است که تخیل اساس دانش و مقدم بر عقل است.

به اعتقاد گاستون باشلار «تخیل، کاشف نیروهای زندهٔ طبیعت است و وسیلهٔ رهایی آدمی از قید و بند قراردادهای اجتماعی و موجب غوطه‌ورساختنش در اعماق چیزها. تخیل همان روح است، اما روحی که به جسم می‌نگرد و با دنیا در می‌آمیزد. هدف نقد ادبی باشلار نیز تربیت خواننده برای بهتر خواندن اثر و یافتن همگرایی‌های علم و روانشناسی و تخیل در ادبیات است».[3] «تخیل، اصل اولی است. آنچه در آغاز وجود داشت، خواب و خیال ناب بود. تصاویر ادبی، واقعیت‌های روانی و اولیه‌اند. تخیل ادبی، تخیلی ثانوی یعنی محصول تصاویر بصری ثبت‌شده توسط ادراک حسی نیست. بیان یا تصویر ادبی، حیاتی مستقل و خاص خود دارد. به بیانی دیگر تخیل، بی‌اعتنا

۱. همان، صص ۸ـ۱۲

۲. همان، صص ۲۰ـ۲۱

۳. همان، ص ۱۵

به آنچه عقل و تجربه می‌گوید و سلیقه می‌جوید، خودسرانه کار خویش را پی می‌گیرد. پس ادبیات، دنیایی است بـه خـودی خـود مـعتبر و ارزشـمند زیرا تصاویرش، اولین‌اند نه ثانوی. تصویر ادبی ناب در تخیل خلاق و پویا، واقعیت یا حقیقت ادبیات است، یعنی تصویری است که ریشهٔ زنـدگانی‌اش در خـود ادبیات است. احساس، علت تصادفی تصاویر است. علت واقعی فوران تصاویر، خود تخیل[1] است. از این‌رو باشلار می‌گوید: «تـخیل وقـتی بـه رؤیت بـاطنی می‌رسد که نخست در مکتب خیال‌پردازی محض آموزش دیده و پرورش یافته باشد. تنها در این صورت، تجارب دنـیای خـارج، تـصاویر تـخیل را تأیـید و تصدیق خواهند کرد. تقلید هنرمند از واقـعیت، هـنگامی دارای روح است کـه هنرمند، پیشتر، آن واقعیت را تخیل کرده، در عالم رؤیا دیده باشد. تصویر فقط برای تصویر وجود دارد. تصویر ادبی همان زبان حال رؤیاست و می‌توان گفت که تصویر ادبی، رؤیایی ناطق است. چنان‌که می‌بینیم باشلار برای تصویر دنیای مابعدالطبیعی خلق کرده است».[2]

از نگاه او، «تخیل، توده‌ای جامد و بی‌جان از تصاویر محصول ادراک حسی نیست، قوهٔ دگرگون ساختن آن‌هاست. به بیانی دیگر، تخیل قوهٔ ساختن تصاویر از واقعیت نیست، قوهٔ ساختن تصاویری است که از واقعیت فرا می‌گذرند، برتر از واقعیت‌اند. با بررسی پیوندهای میان واقعیت و تـصویر خـیالی (ارتـباط واقعیت ادبی با واقعیت مادی)، به این نتیجه می‌رسیم که واقعیت از دولت تخیل ارزشمند می‌شود. خود واقعیت، ساده و مبتذل است و دارای هـیچ یک از آن خصوصیاتی نیست که در تصویر ادبی (واقعیت ادبی) رخ می‌نمایند.

تصویر، بیان اندیشه و ادراکی قبلی یا نمایشگر واقعیتی که در گذشته وجود داشته، نیست. شعر اصیل، متضمن تصاویریست که پیشتر احساس و ادراک نشده‌اند، تصاویری که زندگی رقم نـزده، بـلکه شاعر خـلق کـرده است. کـلام شاعرانه، روشنگر وجودیست که همزمان با بیان شاعرانه آفریده می‌شود. تخیل، آفرینش واقعیتی نو «از راه کلام و در جان کلام» است. پس شعر، هستی‌آفرین

1. la cause imaginée

۲. همان، صص ۲۱ ـ ۲۲

است. شعر، تجربه‌ای از جهان واقع به ما می‌آموزد که آن تجربه را تنها در خودِ شعر، احساس و دریافت می‌توان کرد. شاعر، نوآور و خلاق است یعنی با زبان شعر و در زبان شعر، جهان و موجوداتی اصیل و احساسات و ادراکاتی مطلقاً بدیع می‌آفرینند. بیان تصویر، زبان را جوان می‌کند. شاعر با آوردن تصاویر تازه، خلاق زبان است. از این‌رو کلمات شاعر، همیشه نمودار زندگی و احساسات و اندیشه‌های شاعر نیستند، بلکه گاه آفرینندهٔ واقعیتی تازه و ناشناخته‌اند».[1]

این دید با بینش فروید تفاوت فاحش دارد. تخیل از لحاظ روانکاو، پوشش و استتار چیزی است، یعنی چیزی است که چیز دیگری را می‌پوشاند و پنهان می‌دارد. پس پوشش و سرپوش یا کارکرد [...]کنشی ثانوی است. به بیانی دیگر روانکاو، جویای واقعیتی است که در پس هر تصویر نهفته است، امـا از یـاد می‌برد که تحقیق خلاف و ضِدِّ آن یعنی بررسی تأثیر[2] تصویر بر واقعیت را نیز انجام باید داد. ضمن این بررسی، نیروی تصویر کـه خـاص هـر روان فـعال و کوشنده‌ای است، آشکار می‌شود. به اعتقاد روانکاو، نماد دارای معنای روانی (از لحاظ روانی، معنی‌دار) و در حکم دال یا نشانه است. رمـز (سـمبل) در نـظام روانکاوی هر اندازه متغیرالشکل باشد، باز مرکز و نقطه‌ای است ثابت و بیشتر به مفهوم (عقلانی) شباهت دارد. اما به اعتقاد باشلار، تصویر چیز دیگری است. تصویر کارکرد فعال‌تر و پویاتری دارد و سرچشمهٔ حیات یا زادگاه تصویر، نیاز مثبت (یعنی سازنده و نه ویرانگر) به خیال‌پردازی است. بـا بـررسی تـصاویر مادی، درمی‌یابیم که ناخودآگاهی، نقض و کاهیدگی خودآگاهی نیست؛ نیروی زاینده و هر دم فزاینده‌ایست که جویای زبان حالی است. پس تـصویر چـیزی است مثبت که با افزایش جلا و سنگینی و نیرویش، به نحوی مثبت گـسترش می‌یابد. تأثیر ادبیات، درهم شکستن تثبیت‌یافتگی‌هاست[3] بیان ادبی، موجب رو آمدن نیروها و سوائق غریزی شاعر و رها شدن و به راه افـتادن تـصاویری است که در لغات به سنگینی لنگر انداخته‌اند.

نقد گاستون باشلار به «نقد دنیای تخیل» یا «نقد پدیدارشناسی» شهرت دارد.

۱. همان، ص ۱۷

2. positivité

3. défixation

این نقد بر مکاشفه، شهود و همزادپنداری[1] بنا نهاده شده است. بر اساس این روش، خواننده همراه آفرینندهٔ اثر هنری به اعماق روح خلاق او و به اعماق اثر هنری می‌رود تا بدین وسیله بتواند معانی نهفته در اثر و راز و رمز خلقت اثر هنری را پیداکند و در ضمن بتواند ادامهٔ تخیلات خالق اثر هنری را ادامه دهد. به همین دلیل باشلار سعی می‌کند روش و ابزاری را برای این کار انتخاب کند. او از روانکاوی الهام می‌گیرد. ولی روانکاوی مورد استفادهٔ باشلار نامی از روانکاوی فرویدی را به همراه دارد. این دو روانکاوی در مواردی با یکدیگر اختلاف دارند:

۱. روانکاوی فروید به فرد می‌پردازد، یعنی سعی می‌کند فرد را روانکاوی کند، در صورتی که روانکاوی باشلار به عناصر متمایل می‌شود. روانکاوی باشلار سعی دارد چهار عنصر اصلی را روانکاوی کند. برای مثال یکی از کتاب‌های او به نام روانکاوی آتش نامگذاری شده است، در این کتاب او سعی می‌کند ویژگی‌های تخیل آتش را بیان کند.

۲. روانکاوی فروید سعی دارد ناخودآگاهی را مورد بررسی قرار دهد. این روانکاوی آرزوهای نهفته در ناخودآگاه را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در صورتی که روانکاوی باشلار به «تفکر ابتدایی» یا «فکر ساده و ابتدایی» می‌پردازد.

۳. روانکاوی فروید به رؤیا[2] می‌پردازد در حالی که روانکاوی باشلار به تخیل آگاهانه[3] در رؤیا انسان باید بخوابد و آنگاه رؤیا ببیند. در رؤیا انسان کاملاً در ناخودآگاهی است. او هیچ اراده‌ای از خود ندارد. او یک نظاره‌گر ساده بیش نیست. اگر باید از کوه سقوط کند، سقوط می‌کند. در رؤیا نظم وجود ندارد. رؤیابین به دور مرکزی ثابت در حرکت نیست. در صورتی‌که در تخیل آگاهانه، خالق اثر هنری، آگاه است. در این تخیل همیشه نور و رگه‌ای از آگاهی دیده می‌شود. به همین خاطر این عمل، یعنی تخیل آگاهانه،کاشف عمل تخیل است و کشف‌کنندهٔ عمل تخیل نیست. در عمل تخیل آگاهانه، خالق اثر هنری، پذیرندهٔ صرف نیست. او می‌تواند در هر لحظه مسیر تخیل خود را تغییر دهد. او آگاه است، زیرا با طرحی از پیش تعیین‌شده، اثر هنری خود را درست می‌کند.

1. identification
2. rêve
3. rêverie

ناآگاه است، زیرا نمی‌داند به چه دلیلی از یکی از این چهار عنصر الهام گرفته است. ناآگاه است زیرا یکی یا دو تا از این عناصر اصلی شکل و فرم اثرش را مشخص می‌کنند.

۴. تفاوت دیگری که بین روانکاوی فروید و باشلار وجود دارد مربوط به عقده‌ها[1] است. فروید به عقده‌های فردی باور دارد، در صورتی که باشلار اعتقاد به عقده‌های فرهنگی دارد. عقده‌های فرهنگی در ارتباط با سرزمین خاص و فرهنگی خاص است که باید آن‌ها را پیدا و تعریف نمود. تعریفی که باشلار از عقده دارد با تعریف فروید یکی نیست. فروید عقده را به معنای رفتارهایی که ریشه در ناخودآگاهی دارند و تقریباً یکسان بین افراد بشر تقسیم شده‌اند در نظر می‌گیرد. ولی باشلار از این کلمه برای هدف دیگری سود می‌جوید. او عقده را برای شبکه‌هایی از تصاویر ادبی مورد نظر می‌گیرد. این شبکه‌های تصویری، به نوعی خاص با تخیل آگاهانه در پیوند هستند. این شبکه‌ها اصطلاحاً شکلی خوشه‌ای دارند. برای مثال او بر این باور است که تخیل آگاهانهٔ مربوط به آتش، بر اساس عقده‌های فرهنگی گوناگون که به آتش مربوط است هدایت می‌شود. این عقده‌ها در پشت عناصر قرار گرفته‌اند و آن‌ها را تحریک می‌کنند. با تحریک این عناصر، تصاویر مخصوص به این عنصر نیز زاده می‌شود. برای نمونه می‌توان از عقده‌های پرومته، آمپدوکل، نوالیس، پانچ و غیره نام برد. عقدهٔ پرومته در رابطه با تمام گرایش‌هایی است که ما را به طرف دانش می‌کشانند. عقدهٔ آمپدوکل مربوط به عشق به آتش و احترام به آتش است. عشق و احترام در این تخیل در پیوند با یکدیگر هستند. این عقده پیونددهندهٔ غریزهٔ زندگی و غریزهٔ مرگ است. عقدهٔ نوالیس گرایشی است به طرف داخل شدن. این عقده چیزهایی را به درهم تنیدن با یکدیگر دعوت می‌کند. عقدهٔ پانچ یا هافمن به کمک الکل سعی می‌کند دنیایی خیالین را بیافریند. در این عقده نویسنده سعی دارد که کلمات را غنی سازد و خود را از ترکیب کلمات و جمله‌سازی‌ها رها سازد. سعی باشلار در این است تا مانند یونگ تعداد عقده‌ها را زیاد سازد تا بدین وسیله تفاوت جزئی عقده‌ها نمایان می‌شود و می‌توان به کمک آن یک نوع

1. complexes

گونه‌سازی از تخیلات ارائه داد. در عقده‌های فرهنگی، خالق اثر سعی دارد تأثراتش را به یک رسم خاص که مربوط به آن فرهنگ است پیوند زند. با ظاهر شدن این عقدهٔ فرهنگی در حوزهٔ خودآگاهی، این عقده تأثیر خود را از دست می‌دهد و به نماد تبدیل می‌شود. زیرا دیگر از ریشهٔ خود جدا شده است. یکی از عقده‌های فرهنگی که مربوط به فرهنگ غرب و در ارتباط با آب است، عقدهٔ اوفلی است. در این عقده خالق اثر هنری عنصر آب را به زن پیوند می‌دهد. آنگاه این تصویر هنری را با مرگ در ارتباط می‌سازد.

اما پرسشی که در اینجا مطرح است این است که علاوه بر موارد بالا، عقده‌های فرهنگی چه فایده‌ای دارند؟ عقده‌های فرهنگی در یک اثر هنری اتحاد تصویری و پیوند مستحکم را بین تصاویر موجود در اثر به وجود می‌آورند. باشلار در کارهای لوتره‌آمون یک سری عقده‌ها را پیدا کرد که در آخرین تحلیل، این عقده‌ها در ارتباط با عقدهٔ اصلی‌تری قرار داشتند به نام عقدهٔ شورش.

به اعتقاد گاستون باشلار، عقده‌های فرهنگی وسیله‌ای هستند تا به کمک آن شاعر بتواند از خود خلاقیت نشان دهد و به تخیل خلاق منتهی شود. به اعتقاد باشلار، در کار آفرینش هنری ثبت خود به خود تصویرهای ذهنی، منجر به تخیل خلاق نمی‌شود. تخیل خلاق هنگامی شکل می‌گیرد که فعالیتی ذهنی در بازسازی آفرینش، قرینه‌سازی، انتخاب، تغییر، دگردیسی، حذف و جابه‌جایی این تصویرها در جهت هدفی از پیش تعیین‌شده انجام شود. ارزش کار گاستون باشلار در این بود که تلاش کرد ماهیت تخیل را شناسایی کند. به همین دلیل او در آثار ادبی غرق شد تا جنس و ماهیت تخیل را شناسایی کند. نظرهای پراکندهٔ او کم‌کم شکل گرفت و ابتدا از دیدگاهی فیلسوفانه به موضوع تخیل پرداخت که از این دیدگاه ما دو گونه تخیل داریم:

۱. تخیلی که با منشأ صوری[1] (تخیل رنگ‌ها و شکل‌ها) به وجود می‌آید؛
۲. تخیلی که با منشأ و علت مادی[2] (تخیل مواد) به وجود می‌آید.

تخیل صوری در پیوند با رنگ‌ها است. در این تخیل خالق اثر هنری در پی زیباسازی زبان و زیباسازی اشکال در متن هنری است. در این تخیل شاعر

1. l'imagination formelle
2. l'imagination matérielle

سعی می‌کند به گوناگونی زبان دست پیدا کند. در حقیقت، در این مرحله خالق اثر هنری به طرف سطح متمایل است. برای مثال او سعی می‌کند زاویهٔ دید مناسب را انتخاب کند و زاویهٔ دیدهای متفاوت را مورد بررسی قراردهد. یا اینکه سعی می‌کند از فنون گوناگون برای ایجاد تأثیر در خواننده یا بینندهٔ تابلو استفاده کند. در یک کلام، خالق اثر هنری سعی دارد به طریقی از فنون استفاده کند تا بتواند خواننده را جذب کند. اما در تخیل مادی، به عکس، خالق اثر هنری از زیبایی‌ها دوری می‌جوید و به ازل و ابد می‌پردازد و می‌اندیشد. وقتی او به این هسته یا نیروی مادی رسید، آنگاه ماده است که فرمان می‌دهد و شکل را می‌سازد.[1] در واقع، این دو تخیل مادی و شکلی از یکدیگر جدا نیستند و در یک اثر ادبی این دو دیده می‌شوند: تخیل مادی به اثر هنری جوهر و هستی می‌بخشد و تخیل شکلی زیبایی را به اثر می‌دهد و در واقع، در مرحلهٔ اول، این تخیل شکلی است که در یک متن هنری دیده می‌شود. حضور این دال‌ها در متن، خواننده را به مدلول‌ها هدایت می‌کنند. تخیل مادی تخیلی باز است به این معناکه دائماً استعاره‌ها و تشبیه‌های جدیدی را در متن داخل می‌کند یا آن‌ها را فرا می‌خواند. این امر باعث می‌شود اتحادی تصویری در متن به وجود آید تا خالق اثر بتواند این اتحاد تصویری را حفظ کند. این اتحاد تصویری به این دلیل حاصل می‌شود که تخیل مادی به شهود اولیه و به رابطهٔ ابتدایی انسان با ماده پیوند خورده است. تضاد و دیالکتیکی بین تخیل مادی و تخیل شکلی وجود دارد که این عمل فقط منجر به خلق یک اثر ادبی نمی‌شود، بلکه نگاه خالق اثر هنری را نسبت به جهان نشان می‌دهد.

در انتها باید اشاره کرد که تلاش‌های گاستون باشلار روی ساختن دستگاهی از تخیل متمرکز شد تا بتواند انواع تخیل را در شکل و ماده توضیح دهد. تصاویر ادبی نظام و دستگاهی دارند و نظریهٔ کامل و تمام تخیل، نظریه‌ای است که بتواند روشنگر این نظام و دستگاه باشد. تصاویری که تخیل زندگی بدون آن‌ها ممکن نیست، تصاویری هستند وابسته و پیوسته به مواد اصلی و حرکات

۱. نگارنده برای نگارش این قسمت از مقدمهٔ بسیار خوب جلال ستاری از کتاب روانکاوی آتش الهام گرفته است.

اساسی بالا رفتن و پایین آمدن و عناصر چهارگانه. آتش، هوا، آب و خاک از آغاز تاکنون همیشه نمودار حیات و ارزش‌های حیاتی بوده‌اند.[1] پس انواع تخیل‌ها را می‌توان به چهار عنصر مادی طبقه‌بندی نمود. فرمان چهار عنصر یا امهات اربعه بر پهنهٔ خیال روان است و همهٔ تخیل‌ها در بازپسین تحلیل به عناصر چهارگانه: آتش، هوا، آب و خاک مربوط و ناگزیر به چهار طبقه تقسیم می‌شوند. اسطقسات اربعه، چهار میخ حیات، چهار بند جهان و چهار تابش ارکان‌اند و درست در این مکان است که ژیلبر دوران این طبقه‌بندی را نقد می‌کند. حضور واقعی پنجمین عنصر (برای نمونه برف) در این طبقه‌بندی نشان می‌دهد که این چهار عنصر، واقعیت مادی ادراک شده به‌وسیلهٔ انسان را به صورت کامل نشان نمی‌دهد. به همین خاطر ژیلبر دوران در **ساختارهای انسان‌شناسی تخیل** می‌گوید که ادراک و تخیل انسان بسیار غنی‌تر از مجموع عناصری است که فیزیک ارسطویی در نظر گرفته است. ژیلبر دوران بر این باور است که یخ و برف همان ویژگی‌های عنصر آب را برای پنج حس (بینایی، شنوایی، ...) ندارند. آتش متمایز از نور و گل متفاوت از کریستال است.[2] در واقع، هدف ژیلبر دوران طبقه‌بندی پنج یا شش عنصر نیست. به اعتقاد او، هر رویکرد و تفکری می‌تواند احتمالاً مادهٔ خود را طلب کند و قادر است از این نظام چهار عنصری فراتر رود و درست، بعد از گذر این نظام چهارگانهٔ گاستون باشلار، ژیلبر دوران سعی می‌کند به معرفت‌شناسی اسطوره بازگردد.

ژیلبر دوران

از میان متفکران تأثیرگذار بر افکار ژیلبر دوران، تأثیر گاستون باشلار مهم‌تر از دیگران است. ژیلبر دوران و گاستون باشلار (۱۸۸۴ - ۱۹۶۲) رابطه‌ای تنگاتنگ با یکدیگر دارند. این پیوند هم در تداوم و هم در گسستگی فکری آن‌ها نمایان است. تفاوت بین ژیلبر دوران و گاستون باشلار بسیار حائز اهمیت است زیرا این تفاوت ویژگی‌های منحصر به فرد او را نسبت به هم‌فکرانش نشان می‌دهد.

۱. همان جا

2. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 32

در واقع، به لطف پیشرفت‌های علمی حاصل‌شده در قرن بیستم، ژیلبر دوران تحول نقد ادبی را که به وسیلهٔ گاستون باشلار به‌وجود آمده بود تقریباً به انتها رساند. اهمیت تأثیر گاستون باشلار بر ژیلبر دوران این است که گاستون باشلار تفکر «فلسفهٔ نه» را به او معرفی کرد. گاستون باشلار همچنین منطق تقابلی را به او نشان داد و مفهوم «تصویر مادی» را برای او تعریف کرد. گاستون باشلار بر این باور است که تصاویر «ارزشی اصیل» و قابلیت شناختی دارند... .[1]

تداوم فکری از ویژگی‌های تفکر ژیلبر دوران نسبت به گاستون باشلار است. خوانندهٔ آثار ژیلبر دوران با خواندن آثارش این تداوم را مشاهده می‌کند و تغییر مسیری را در آن نمی‌بیند، به‌عنوان مثال: اسطوره ویژگی مشترک و همیشگی در مطالعات گوناگون ژیلبر دوران است. در واقع، روش گاستون باشلار بر پیدا کردن عناصر و مواد تخیل استوار است، در حالی که روش ژیلبر دوران در شناخت تخیل یک نویسنده، مبتنی بر بازیابی قطب‌های تخیلی و پیدا کردن رابطهٔ بین قطب‌ها و در انتها طبقه‌بندی آن‌هاست. در واقع، ژیلبر دوران فلسفهٔ گاستون باشلار را نقطهٔ آغاز تفکرات خود قرار می‌دهد و سعی می‌کند ادامه‌دهندهٔ روش جدید نقد ادبی‌ای باشد که گاستون باشلار آن را آغاز کرده بود. بنابراین، گاستون باشلار سهم بسیار مهمی در شکل‌دهی و آماده‌سازی مفاهیم ژیلبر دورانی در ارتباط با انسان‌شناسی و نقد ادبی داشته است. به یاد آوریم که **ساختارهای انسان‌شناسی تخیل** کلیتی است از انسان‌شناسی تخیل که به وسیلهٔ گاستون باشلار شکل گرفته بود. وانگهی، این فلسفهٔ روحیهٔ جدید علمی، بستری معرفت‌شناسانه و همچنین بستری را که در ارتباط با نظریهٔ ارزش‌های اخلاقی[2] برای روحیهٔ جدید انسان‌شناسی است آماده می‌سازد. با قبول نسبی تفکرات گاستون باشلار، ژیلبر دوران در آرزوی به اتمام رساندن روش‌شناسی بود که گاستون باشلار آن را آغاز کرده بود، ولی موفق نشده بود که آن را به پایان برساند؛ یعنی روش‌شناسی‌ای که بر اسطوره‌ها بنا شده باشد. برای کامل نمودن

1. Durand, 1980, "Science et conscience dans l'œuvre de Gaston Bachelard", dans *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*, pp. 13-39

2. axiologie

روش‌شناسی اسطوره‌ای، تلاش اول گذر از این نظام چهارگانهٔ گاستون باشلار است. بعد از گذشتن از این گذر، ژیلبر دوران سعی کرد به معرفت‌شناسی اسطوره بازگردد و این امر تداوم فکری او را به خوبی نشان می‌دهد.

ژیلبر دوران تخیل را «سرچشمهٔ تمام تفکر»[1] تعریف می‌کند (و این پاسخی است به پرسش ابتدایی مطرح شده در آغاز پژوهش‌هایش). پس، تخیل نه یک پدیدهٔ ذهنی، همچون دیگر پدیده‌های ذهن است و نه یک نیروی مستقل که دشمن عقل باشد، بلکه اصل و پایهٔ تمام ذهن، تخیل سرچشمهٔ هر تعقل و استدلالی است. روش ژیلبر دوران روی نمایش ویژگی نمادین تصاویر تکیه می‌کند. او ثابت می‌کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی[2] هستند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کنند. به اعتقاد او، هستهٔ تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته است. وی تلاش می‌کند تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی کند که از میان آن‌ها خلاقیت هنری و خصوصاً ادبیات جایگاهی خاص دارد.

در واقع، بنیان تفکر ژیلبر دوران و حتی برداشت او از نقد ادبی در پیوندی عمیق با معرفت‌شناسی‌ها و حتی دیدگاه‌های مربوط به عصری است که قرن بیستم را در غرب و خصوصاً در فرانسه در برگرفته بود. تفکر و ریشهٔ ژیلبر دوران بر این اصل استوار است که تخیل اساس دانش و مقدم بر عقل است. به همین خاطر ساختارهای انسان‌شناسی تخیل با این پرسش بسیار مهم آغاز می‌شود: تخیل یا عقل، کدام یک آغازگر و اساس اندیشه هستند؟ با مطرح ساختن این پرسش اساسی، هدف ژیلبر دوران نشان دادن دوبارهٔ ارزش‌های از یادرفتهٔ تخیل است. به اعتقاد او، فرهنگ غرب از همان آغاز، ارزش‌های تخیل را دست کم گرفته و حتی آن را تحقیر و بی‌ارزش نموده است. از همان ابتدا، سنت علمی، آموزشی و فلسفی تصویر ادبی (یا تخیل) را بی‌ارزش نشان داد و تلاش داشت تا تخیل را تخریب کند. روند جست‌وجوی حقیقت (سقراط، افلاطون، ارسطو و ...) که بر منطق دوگانهٔ «درست» و «غلط» پایه‌ریزی شده بود، از همان آغاز کمک زیادی به این تخریب کرد. با این استدلال که نمی‌توان تخیل را بر طبق این منطق

1. Durand, 1992, *Les structure anthroplogiques de l'imaginaire*, p. 27
2. instrinsèque

دوگانه تقسیم نمود، تخیل را بی‌پایه و اساس خطاب کردند. بلز پاسکال[1] تخیل را دیوانه‌خانه[2] و رنه دکارت[3] آن را فرمانروای اشتباه و خطا[4] نامید. در واقع، اگر بخواهیم نمونه‌ای از این ارزشگذاری‌های منفی را که در طول تاریخ غرب صورت گرفته است بیان کنیم لیست بلندبالایی از آن خواهیم داشت که از حوصلهٔ این بحث خارج خواهد بود. اما، ژیلبر دوران تلاش کرد تا این نوع نگاه را بار دیگر بازنگری کند و در حد توان از شبکه‌های فکری قبل از خود در این حوزه کمک بگیرد تا بتواند حرکتی منطقی و علمی را بر ضد آن تفکری که تخیل را دائماً تحقیر می‌نمود تدارک بیند.

ژیلبر دوران با الهام از کارل گوستاو یونگ، هانری کربن و اندیشه‌های گاستون باشلار، در دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی،[5] اساس تفکر غرب را مورد پرسش قرار می‌دهد و بر اصل بازگشت[6] تکیه می‌کند.[7] در واقع، ژیلبر دوران در این کتاب اساس تفکر خود را معرفی می‌کند. در این کتاب، او بر بریدگی تفکر شاعرانه در رابطهٔ با علم در تفکر غرب اصرار دارد. او سعی دارد علم اسطوره‌شناسی راکه به‌وسیلهٔ اصالت تاریخ[8] کم‌ارزش شده بود، دوباره ارزشمند کند. او بر این باور است که اسطوره‌شناسی، تاریخ را روشن و نمایان می‌کند. او همچنین خاطرنشان می‌کند که غرب باید مسائل بسیاری را از اسلام که صورت‌های[9] سنتی انسان را در فرهنگ و سنت خود ذخیره کرده بیاموزد. در این خصوص، کمک ژیلبر دوران برای فهماندن و شناساندن علم انسان‌شناسی به حدی بود که توانست دیدگاه تاریخ عینی[10] و تاریخ خطی غرب را واژگون کند. او خوانندگان خود را به این مسئله آگاه کرد که بحران علوم انسانی در غرب به این دلیل است که آن‌ها اندیشه‌های مربوط به فلسفهٔ رازورزانه[11] را رها کرده‌اند.

1. Blaise Pascal
2. folle du logis
3. René Descartes
4. maîtresse d'erreur et de fausseté
5. Durand, 1996, *Science de l'homme et tradition, Le nouvel esprit anthropologique*, p. 242
6. récurrence
۷. برای نگارش تمام این قسمت از مقالهٔ بسیار خوب دیان استژروالد (Diane Steigerwald) کمک گرفته‌ایم. در واقع ترجمه‌ای آزاد از این مقاله صورت گرفته است.
http:\\ www.reliqioloqiqws.uques.ca/recen.html
8. historicisme
9. figures
10. objective
11. hérmetisme

«تغییر شکل[1] فلسفی و صورت سنتی انسان در غرب» اولین بخش از کتاب دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی است. در این بخش ژیلبر دوران انحراف‌ها و تغییر شکل‌های صورت گرفته بر انسان سنتی را نشان می‌دهد. اما، علی‌رغم این تغییرات او بر این باور است که پیشرفت‌های انجام‌شده در حوزهٔ علم انسان‌شناسی ما را با این حقیقت روبه‌رو می‌کند که انسان[2] یا انسان اندیشه‌ورز[3] از ابتدا تا به امروز به صورت جدی تغییر نکرده است و در واقع، این سخن یکی از فرضیه‌های اصلی ژیلبر دوران برای انجام پژوهش‌هایش است که در طول تحقیقاتش تلاش می‌کند این فرضیه را ثابت کند و نتیجهٔ پژوهش‌های او و پژوهش‌های علوم انسانی با تفکر فلسفهٔ جاودانی[4] در خصوص انسان در انسان‌شناسی سنتی همخوانی دارد.

ژیلبر دوران می‌خواست بداند تفکر غرب از چه زمانی از تصویر سنتی انسان دور شد و چگونه و کی این تفکر به طرف جهان مادی کشیده شد. او آغاز این تفکر را ابتدای قرن سیزده در نظر می‌گیرد، یعنی درست قبل از رنسانسی که میشل فوکو (۱۹۲۶ ـ ۱۹۸۴) به آن اعتقاد داشت. میشل فوکو بر این باور بود که میل به سطحی‌نگری به زمان رنسانس برمی‌گردد. در واقع، هانری کربن است که این دوره را برای اولین بار مشخص می‌کند و ژیلبر دوران هم آن را قبول دارد. مدت زمان طولانی، غرب بر این باور بود که برداشت اسلامی از عقلانیت[5] باستان، همان گفتار ابن رشد است و نه گفتار ابن عربی و ابوعلی‌سینا. در واقع، جانشین کردن تفکر ابن رشد با تفکر ابوعلی‌سینا این نتیجه را به دنبال آورد که غرب، فیزیک ارسطویی را همچون شناخت پیش‌علمی[6] از جهان در نظر بگیرد. پذیرش نگرش عقل‌گرایانه از جهان، با نگاه ابن رشدی، غرب را از بُعد عرفانی[7] و اسرارآمیزی که مربوط به سنت و تفکر اورفیک[8] و افلاطونی است جدا کرد.

1. défiguration
2. anthropos
3. Homo sapiens
4. *Philosophia perennis*
5. Sagesse
6. pré-scientifique
7. orphique
۸. اورفیک (orphique) دکترین و فرقه‌ای مذهبی در دورهٔ باستان که الهام‌گرفته از تفکر اورفه (orphée) است.

سنت اورفیک و افلاطونی بر پایهٔ شناخت از خود است تا بدین وسیله بتوان به تعالی[1] رسید. در این‌باره هانری کربن می‌گوید که به همین خاطر کلیسای کاتولیک سعی کرد هم تفکر ابن سینایی و هم مذهب عرفانی[2] را حذف کند. این تفکر برای کلیسا قابل قبول نبود که هرکس بتواند به صورت مستقیم و بدون واسطه با «روح‌القدس» ارتباط پیدا کند و از انوار او بهره‌مند شود. سَنت توماس آکوئینی[3] و عالمین علم الهیات کاتولیک، شناخت انسانی را از کشف و شهود جدا می‌سازند و بر این اعتقادند که فقط پاپ و کشیشانش می‌توانند کشف و شهود را بفهمند و تفسیر کنند. با این حال و علی‌رغم بی‌اعتمادی کشیشان، باز مشاهده می‌شود که عرفانی متحدکننده نزد هیلدگارت دِو بینگن[4] (۱۰۹۸ ـ ۱۱۷۹)، گیّوم دو سن تیری[5] (۱۰۸۵ ـ ۱۱۴۸) و سَنت برنارد[6] (۱۰۹۰ ـ ۱۱۵۳) نمایان می‌شود.

ژیلبر دوران بر این اعتقاد است که تعالی همیشگی خدای یهودیان و خدای مسیحیان، الزاماً عبوری تاریخی و زمانی از خدا را تداعی می‌کند و در واقع، این خدا، به دلیل این گذر، خدایی انسانی شده است. از نگاه او، خدای مسلمانان، هم نزدیک است و هم متعالی. این خدا احتیاج به واسطهٔ انسانی ندارد. ژیلبر دوران تأکید می‌کند که مسلمانان احتیاج به واسطهٔ انسانی ندارند زیرا به دنبال آموزهٔ قرآنی می‌روند. خدای مسلمانان، میراث خود یعنی قرآن کریم را در میان مسلمان به جا گذاشت. او توضیح می‌دهد که بندگان و خدمتگزاران مفتخر و خاصی وجود دارند که فقط پیام خدا را ابلاغ می‌کنند و از پیام خدا فراتر نمی‌روند. در واقع، آن‌ها همچون سخنگویانی از طرف خدا هستند و به فرمان او عمل می‌کنند و خدا برای کتابش بر روی زمین وارثانی قرارداده است. وانگهی، تمام تفکر شیعه با اعتقاد به واسطه‌ای انسانی بین خدا و مردم پایه‌ریزی شده است تا به کمک این افراد بتوان هدایت الهی را حفظ کرد.

علت تخریب انسان در تفکر غربی این ذهنیت است که یک مسیحی

1. transcendance
2. la gnose
3. Saint-Thomas d'Aquin
4. Hildegarde de Bingen
5. Guillaume de Saint-Thierry
6. Saint Bernard

معمولی، مستقیماً نمی‌تواند به شهود روح‌القدس دست یابد. به‌همین خاطر، تحول روحی و روانی، زمانی میسر می‌شود که از صافی کلیسا گذشته باشد و در حقیقت، خارج از کلیسا نجاتی وجود ندارد. اصلاحات غرب باعث تعویض نمادها و جابه‌جایی تفسیرها و تأویل‌هایی شد (این تفسیرها قدرت و نفوذ کلیسا را به‌وسیلهٔ «ایدئولوژی عینی ـ دنیایی[1] و نه مذهبی» و همچنین به وسیلهٔ «ایدئولوژی توصیف تاریخی» تشکیل می‌داد). طرفداران تفکر اصالت عینی[2] با الهام گرفتن از جنبش اصلاح‌طلبی، یعنی از گالیله تا دکارت، جدایی بین امر دنیوی و قدسی یا بین انسان و جهان را تشدید نمودند.

برخلاف تفکر انسان غربی امروزی، انسان سنتی بین جهان و انسان جدایی به‌وجود نمی‌آورد. مسئلهٔ دوگانگی[3] در روابط باور و عقل، روح و جسم، جهان غرب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. دانش سنتی مفهومی واحد و متصل از جهان دارد، در حالی‌که دانش غرب مفهومی شکسته‌بسته و پاره‌پاره از جهان دارد. تفکر غرب، جهانِ متکثر را از منِ واحد جدا می‌سازد. این تفکر اتحادِ «من فکر می‌کنم» (دکارت) را که به منظور شناخت جهان بود فرا می‌خواند. در صورتی که در مقابل این نظر، تفکر سنتی، وحدت جهانی را کشف می‌کند که در درون یک «من» کثرت‌گرا انعکاس می‌یابد و در این تفکر وحدت اصل تمام چیزهاست.

ژیلبر دوران بر این باور است که در نگاه انسان سنتی، جهان واحد است و انسان باید بر آن تکیه کند. او باید از تفرقه دوری جوید و برای یکی شدن با این جهان تلاش کند. در تفکر انسان غربی، نظم جهان فقط برای خشنودی عقل است، در حالی که در نگاه انسان سنتی، نظم جهان یک اصل است و در حقیقت، اگر بی‌نظمی هم در آن دیده می‌شود، این بی‌نظمی در خود انسان است. انسان سنتی آگاه است که پدیده‌های جهان هرکدام دلالت‌های معنایی دارند که با تفکر مستقیم نمی‌توان به آن‌ها دست یافت و این دلالت‌ها غیرقابل دسترس هستند. تفکر تجربه‌گرای افراطی علمی[4] فقط با مشکلات روبه‌رو می‌شود زیرا این تفکر به صورت آگاهانه، نمی‌خواهد قبول کند که پدیده‌ها می‌توانند روی دیگری هم

1. objectivité profane
2. objectiviste
3. dualité
4. la pensée positive scientifique

داشته باشند. تفکر نمادین هرمنوتیک، شهودی[1] است. این تفکر تلاش دارد درون رمز و راز داخل شود و آن را بشکافد. در صورتی‌که تفکر علمی غیر شهودی[2] است. این تفکر بر پدیده‌های تجربی پایه‌ریزی شده است. تفکر علمی جهان را همچون تداومی از کنش‌ها[3] در نظر می‌گیرد و هر کنشی واضح و روشن است. در صورتی که، تفکر انسان سنتی جهان را چندلایه و مرحله‌به‌مرحله می‌بیند و درک می‌کند. به همین خاطر، در نظر این متفکران، کتاب‌های مقدس چندین لایهٔ معنایی در خود دارند.

این گرایش تدریجاً فیلسوف غربی را از هستی اولیه[4] منحرف می‌سازد. مفهوم هستی ارسطویی با موجود منطقی تعریف می‌شود. برای ذهن فلسفی انسان غربی، خدا تهدیدی است بیرونی، برای تعلقی که تماماً انسانی است. در واقع، این نوع انسان به صورتی آفریده شده که از فهم و دانش الهی عاری است. پس فاصله‌ای بسیار عمیق بین اعمال و افکار انسان امروزی و سرچشمهٔ مطلقی که می‌توانست این اعمال و کردار انسان را توجیه کند به‌وجود می‌آید و درست به همین دلیل فلسفهٔ لاادری‌گری[5] غرب جدید ظاهر می‌شود که بر اساس این فلسفه هر چیزی که فراتر از تجربه باشد، غیرقابل شناخت است مانند متافیزیک که قابل شناخت نیست.

ژیلبر دوران کتاب دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی یادآور می‌شود که رفتار انسان سنتی بر خلاف انسان مدرن غربی به‌گونه‌ای دیگر است. برای او، زندگی هم رانده شدن است و هم بازگشت. او اعتقاد به اسطوره‌هایی دارد که سقوط و رانده شدن را به تأخیر بیندازد. پس، در واقع، هدف انسان سنتی بازگشت به اصل است. انسان سنتی به الهیات، علم کلام[6] و همچنین به عقلانیتش محدود نمی‌شود، بلکه او به نوعی عرفان و تصوف[7] را گسترش می‌دهد. این انسان نوعی خرد سازمان داده‌شده را بر اساس اصل نظم وسعت می‌بخشد که این خود دلیل بودن تمام موجودات است. دیدگاه انسان

---

1. gnostique
2. agnostique
3. faits
4. principiel
5. agnosticisme
6. théologie
7. théosophie

غربی پوزیتیویسم یا تجربه‌گرای افراطی جهان را همچون مجموعه‌ای جداجدا در نظر می‌گیرد و فقط این انسان است که می‌تواند به کمک روش روابط منطقی‌اش آن‌ها را متحد سازد. دیدگاه انسان سنتی همان دیدگاه عرفانی است که همه چیز را در وحدت می‌بیند[1]. انسان قسمتی از این نظم جهانی است زیرا که او شبیه به تصویر خدا است. از نگاه علم، انسان فقط مرکزی شکننده و توخالی است اما برای انسان سنتی، انسان مکان گذری است که در آن رمز و راز و اسرار درک می‌شوند و متجلی می‌شوند. این راز و رمز مخلوق را به خالق پیوند می‌دهد.

در بخش دوم کتاب دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی، ژیلبر دوران رویکرد پل ریکور را نقد می‌کند، یعنی زمانی که پل ریکور تلاش می‌کند فرجام‌شناسی[2] را با تاریخی دیدن آن مورد تحلیل قرار دهد. به نظر ژیلبر دوران، پل ریکور کِرِیْگم[3] مسیحیت را (یعنی اقرار به قبول مذهب مسیحیت همانند شهادتین در مذهب اسلام است) زمانی تحلیل می‌کند که فقط در ارتباط با یک زمان خاص از تاریخ خطی انسان باشد. یعنی نقطه‌ای از تاریخ را در نظر می‌گیرد و در همین نقطهٔ خاص تحلیل خود را انجام می‌دهد. تاریخ پوزیتیویسم یا تاریخ هگلی هم بر این باور است که با گذر زمان «کِرِیْگم» مسیحیت معانی بسیاری به خود گرفته است و خواهد گرفت. برعکس، از دید ژیلبر دوران اقرار به قبول مذهب مسیحیت فقط با از دست دادن زمان امکان تاریخی یا زمان موقعیت فرهنگی آشکار می‌شود. پل ریکور همچون رودولف بولتمان[4] بر این باور است که فقط نقد جدید در حد و اندازه‌ای است که می‌تواند گفتار الهی انجیل را از گفتار انسانی جدا سازد. پل ریکور به همراه رودولف بولتمان سعی دارد با روش اسطوره‌زدایی[5] آنچه را که در این نوشتارها قدیمی هستند و دیگر رواج ندارند را نشان دهد. پس، اسطوره‌زدایی دیگر هرمنوتیک روحانی نیست. اسطوره‌زدایی حتی کلمهٔ نماد را هم نابود می‌کند. به بهانه و به نام نوگرایی فاتح

1. gnose unifiante
2. eschatologie
3. Kérygme
4. Rudolf Bultmann
5. démythologisation

و به نام تاریخ، هرمنوتیک آن‌ها پوسته‌های اسطوره را با خارج ساختن معنا خراب می‌کند. از نگاه ژیلبر دوران تعریف اسطوره نزد پل ریکور و رودولف بولتمان علمی نیست: این تعریف به اسطوره حمله می‌کند. نمی‌توان معنای درونی را که پنهان شده است، به صورت ملموس و عینی از واژه[1] متمایز کرد. با تغییر و تخریب واژه، آن‌ها معنای درونی آن را از دست می‌دهند و این در زمانی است که رویکرد ورنان[2] در سطح باقی می‌ماند، یعنی در پوستهٔ متنی یک اسطوره، بی‌آنکه بتواند معنای درونی اسطوره را در رویکرد خود داخل کند و به آن برسد.

گرایش اصالت تاریخ[3] ارنست رونان[4] (۱۸۲۳ ـ ۱۸۹۲) یا آلفرد لوئازی[5] (۱۸۵۷ ـ ۱۹۴۰) و اسطوره‌زدایی ماکس مولر[6] (۱۸۲۳ ـ ۱۹۰۰) یا میشل برِئال[7] (۱۸۳۲ ـ ۱۹۱۵) اسطوره را متهم به بی‌معنایی می‌کند. ارنست کاسیرر[8] (۱۸۷۴ ـ ۱۹۴۵) اوسوالت اشپنگلر[9] (۱۸۸۰ ـ ۱۹۳۹) و ویلهلم دیلتای[10] (۱۸۳۳ ـ ۱۹۱۱) روحیهٔ علمی جدیدی را قبول می‌کنند مبنی بر اینکه: امپریالیسم تاریخ را اعلام می‌کند. اوسوالت اشپنگلر تقسیم‌های مهم تاریخ را (شامل یونان ـ قرون وسطی ـ عصر جدید) زیر سؤال می‌برد. تاریخ بشریت یا تاریخ غرب وجود ندارد، اما تاریخ مجموعه‌های تکوینی، ریخت‌شناسی، فرهنگی و فلسفی وجود دارد. پس، ویژگی‌های پرمدعای ماقبل تاریخ[11] همچون «پیشرفت‌ها» محو می‌شوند. تاریخ پیوستهٔ دانش آن طوری که کانت (۱۷۲۴ ـ ۱۸۰۴) در نظر می‌گرفت دیگر وجود ندارد. دیدگاه پیشنهادشده در کتاب کانت (نقد خرد ناب) قوم‌محوری[12] است که سعی دارد تعقل من متعالی[13] را با تجربه‌گرایی پیوند دهد.

در همین کتاب (دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی) ژیلبر

---

1. lettre
2. Vernant
3. historiciste
4. Ernest Renan
5. Alfred Loisy
6. Max Müler
7. Michel Bréal
8. Ernest Cassirer
9. Oswald Spengler
10. Wilhelm Dilthey
11. préhistoire
12. ethnocentrique
13. moi transcendantal

دوران سعی دارد با تقسیم دوگانهٔ زمان و با قراردادن تاریخ در مرتبهٔ دوم اولویت اسطوره را ارزشگذاری دوباره کند. از دیدگاه کارل گوستاو یونگ، تفکر خالص و پالایش‌شدهٔ انسانی در الگوهای مثالی (کهن‌الگوها) و نمادها دیده می‌شود. یونگ در پژوهش‌هایش تداوم تأثیر روان را در شخصیت‌های اسطوره‌ای چون هرمس و ... نشان می‌دهد و می‌توان ژیلبر دوران را ساختگرایی چون میرچا الیاده تعریف کرد، زیرا ژیلبر دوران همچون میرچا الیاده ساختار را مجموعه‌ای از نیروها در نظر می‌گیرد که پویا هستند. از نگاه او ساختار فقط یک شاکلهٔ صوری و بی‌حرکت نیست، بلکه ساختار عین پویایی است. ژیلبر دوران اسطوره را همچون روایتی نمونه، یگانه و پویا می‌بیند که در آن عناصری چون الوهیت، صفت‌های باطنی، ذاتی[1] و الگوهای مثالی (کهن‌الگوها) داخل می‌شوند. اصل رویکردهای ساختگرایانه در روانشناسی عمیق، رویکرد پوزیتیویستی را زیر سؤال می‌برد که در آن تاریخ، بهترین مرجع در نظر گرفته شود تا بتواند رویکرد پوزیتیویستی را به وسیلهٔ ارجاع همزمانی‌ای که در آن تداوم و ذات[2] اسطوره‌ها ظاهر می‌شود جابه‌جا کند.

در واقع، هدف ژیلبر دوران از اولویت بخشیدن به اسطوره این نیست که علوم تاریخی را نفی کند؛ او می‌خواهد کمی فروتن‌تر از اصالت تاریخی[3] باشد؛ او تلاش دارد بگوید که متون باید در بافت انسان‌شناسی[4] شان قرار بگیرند و خوانده شوند، زیرا این بافت است که فهم از آن‌ها را پایه‌ریزی می‌کند. به همین دلیل، ژیلبر دوران بر این باور است که اسطوره، پایهٔ انسان‌شناسی است و روی این پایه، دلالت تاریخی استوار است. علم تاریخ و انسان‌شناسی و خصوصاً سنت اسطوره‌ای در دیالکتیکی سودمند با یکدیگر همکاری می‌کنند. انسان‌شناسی همزمانی‌ها[5] را جست‌وجو می‌کند، یعنی اینکه ثابت‌های معنا را

---

۱. attributs numineux: برای اولین بار مفهوم numineux در آثار رادولف اتو (Rudolf Otto) ظاهر می‌شود و از نگاه او تجربهٔ نومینوز یعنی ترجمهٔ عاطفی از مقدس، شکلی است ابتدایی و اولین که حالتی اسرارآمیز و مقدس دارد. بعدها کارل گوستا و یونگ این واژه را با کهن‌الگوها پیوند می‌دهد که در نگاه او شکلی نمادین، ذاتی، فطری و سازندهٔ ناخودآگاهی جمعی است.

2. numinosité
3. historicisme
4. contexte anthropologique
5. synchronies

برای انسان اندیشه‌ورز و تاریخ گوناگونی‌های تمایزدهنده را که درزمانی [1] را به وجود می‌آورد مشخص می‌سازد. اما اگر بررسی تمایزها با بررسی همگرایی و بررسی ثابت‌ها تکمیل نشود، هیچ دلالت معنایی وجود نخواهد داشت.

همان‌طور که جهان واقعی این جهان نیست، پس شایسته نیست که رابطه‌ای قیاسی [2] بین این دو جهان برقرار سازیم، اما می‌توان رابطه‌ای دیگر برقرار کرد و گفت که این دو با یکدیگر متشابه [3] هستند. ژیلبر دوران تمایل دارد علوم اسطوره‌ای را که به وسیلهٔ اصالت تاریخ مورد استهزا قرار گرفته‌اند دوباره بنیاد نهد و بر این اساس، او بر این باور است که این اسطوره‌شناسی است که تاریخ را روشن می‌سازد و تاریخ باید در خدمت اسطوره‌شناسی باشد. او اعتقاد دارد که سنت قبل از تشکیل هر تفکر علمی وجود داشته است و علم باید وابسته به ذهن [4] باشد. اسطوره علمی‌ترین توانایی [5] بشر است زیرا اسطوره درک انسانی از درون خودش را میسر می‌سازد. اسطوره همچنین درک انسانی از جهان را هم برای انسان مهیا می‌کند.

ژیلبر دوران در کتاب دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی بر این باور است که زمانی طولانی غرب تصویر نادرستی از اسلام داشته است و علت آن را در شرق‌شناسان زمان استعمار جست و جو می‌کند. در واقع، از نگاه او این شرق‌شناسان به جنبهٔ روحانی این مذهب کمتر توجه کرده‌اند. برخلاف شرق‌شناسان زمان استعمار، هانری کربن توجه خاصی به اسلام داشته و نشان می‌دهد که فلسفهٔ اسلامی برخلاف فلسفهٔ مسیحیت، تغییرات و دگرگونی‌های فلسفهٔ غرب را متحمل نشده است. عالم حکمت الهی در غرب به ادعای «مرگ خدا» منتهی می‌شود، زیرا این فلسفه، الوهیت را با تجسد فیزیکی‌ای که تحت فرمان پیری و مرگ است پیوند می‌زند. پیوند دادن الوهیت با انسان از لحاظ فیزیکی، جامعهٔ مسیحیت را به طرف آنچه که فراتر از حس و تجربه است سوق داد که در این صورت غیرقابل شناخت و در نهایت انکار هستی خدا است (و

---

1. diachronie
2. analogie
3. homologie
4. conscience
5. facultés

امروزه در غرب مشاهده می‌شود). در یک کلام، پیوند الوهیت با ابعاد فیزیکی انسان، جامعهٔ مسیحیت را به لاادری‌گری در امور فراتر از حس و تجربه و در نهایت انکار وجود خدا رساند. به باور ژیلبر دوران، تاریخ به واسطهٔ مکتب اصالت تاریخ کریگم[1] مقدس می‌شود و به همین دلیل، خیلی زود در غرب، این تقدس‌گرایی تاریخ به دنیایی کردن تاریخی مقدس بدل می‌شود، یعنی زمانی که پیشرفت مادی تنها معیار ارزشی می‌شود. در آن وقت حتماً آنچه سنتی است در ارتباط با مدرن، تازگی خود را از دست می‌دهد خصوصاً زمانی که روحانی‌گرایی به نفع کنترل و مالکیت زمان و مالکیت مادی جهان کنار بکشد.

هانری کربن فلسفهٔ اسلامی را همچون فلسفهٔ جاودانه[2] معرفی می‌کند. این فلسفه تا به امروز هم ادامه پیدا کرده است. به نظر می‌رسد که فلسفهٔ غرب به اندازهٔ سنت و فلسفهٔ اسلامی از سرچشمهٔ فلسفهٔ حضرت ابراهیم الهام گرفته باشد. در فلسفهٔ غرب انسان شبیه به خدا است ولی این فلسفه، زندگی روحانی و مذهبی را از زندگی مادی جدا می‌سازد تا به یک معرفت‌شناسی مادی و مجزّا از علوم انسانی برسد. جدایی جسم و روح در نظریهٔ دکارت، روانشناسی قرن هجدهم را به طرفی سوق داد تا بتواند مانند فیزیولوژی عمل کند. انسان‌شناخت[3] در غرب همیشه به علم علت، علم شرایط[4] و به علم زیرساختارهایی که از انسان‌شناسی فرار می‌کنند تقلیل پیدا می‌کند. بالاخره، این ماشین است که همچون الگو برای علوم انسانی در غرب در نظر گرفته می‌شود، زیرا ماشین برای غرب امروزی نشان‌دهندهٔ پیشرفت و فتح تکنولوژی است.

به اعتقاد ژیلبر دوران، علاءالدوله سمنانی، متفکر ایرانی، پیش از این زمان افقی فیزیکی (زمان آفاقی) را که به‌وسیلهٔ حرکت ستارگان تعیین می‌شود از زمان عمودی روحانی (زمان انفسی) متمایز ساخته بود. تمایز بین این دو زمان برای انسان‌شناسان اهمیت بسیاری دارد، زیرا این دو زمان باید کلید فهم ما از تاریخ باشد. تاریخ‌نگاران غربی به اندازهٔ کافی روی این موضوع فکر نکرده‌اند که

1. historicisation du Kérygme
2. philosophia perennis
3. la Science de l'homme
4. conditionnement

تاریخ عینی[۱] بر روی ذهنیت و درون[۲] تاریخ‌نگاران پایه‌ریزی شده است و این ذهنیت تاریخ‌نگاران کاملاً از زمانهٔ خود و از مشکلات زمانهٔ خود تأثیر گرفته است. اصولاً، تاریخ نگاهی است به گذشته و تاریخ‌نگار سعی می‌کند تا گذشته را بفهمند و به آن معنا بدهد. مسلمانان با الهام گرفتن از قرآن سعی می‌کنند تا بفهمند که معلول برتر از علت نیست و نتیجه برتر از مقدمه نیست. به همین خاطر ژیلبر دوران اعتقاد دارد که نگاه به تاریخ عینی و خطی در غرب باید تغییر یابد.

هانری کربن به خوبی نشان می‌دهد حوادثی که می‌توانند به عنوان روند تقویمی و مبدأ تاریخی، مانند برگزیده شدن حضرت محمد(ص) به پیغمبری از طرف خداوند، در نظر گرفته شوند، در اصل نوعی عمق بخشیدن و نوعی بازگشت به سرچشمه‌های کاملاً همزمانی[۳] است زیرا تجلی و نور حضرت محمد(ص) بر زمان تاریخ و بر زمان‌های تقویمیِ تحول و تکامل حاکم می‌شود. این تجلی همچنین بر زمان‌های خطی هم غالب می‌شود. خاتم انبیا یعنی حضرت محمد(ص) و بعد از او جانشینش حضرت علی(ع) نشانگر این مطلب هستند که دارای عملکرد[۴] هستند (و اصطلاحاً این نظام در حال کارکردن است)، در حالی‌که حضرت آدم هنوز بین آب و خاک رس درگیر است.[5] در غرب، جدایی بین قدرت و حاکمیت روحانیت تنش را بیشتر می‌کند و گذر قدرت‌های اجتماعی و اقتصادی را به طرف انحطاط سریع‌تر می‌سازد. به عکس، نزد مسلمانان، همه چیز مقدس ولی با درجات گوناگون در نظر گرفته شده است. در غرب، کلیسا و حکومت با یکدیگر در تقابل هستند که این تقابل در انتها واتیکان را وادار می‌کند که قدرتش را به حکومت بسپارد، زیرا واتیکان به ارتش مدرن و مجهز متکی نیست.

ژیلبر دوران در کتاب دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی از هانری کربن نقل می‌کند که هر یک از پیامبران از حضرت آدم تا حضرت مسیح مهره‌ای خاص از نظام پیامبری هستند یعنی واقعیتی جزئی از واقعیت پیامبری

1. histoire objective
2. subjectif
3. synchroniques
4. fonction
5. Durand cite Corbin, 1964, *Histoire de la philosophie islamique*, pp. 65-67

جاودانه.[1] تاریخ اگزوتریکِ[2] پیامبری فقط با هرمنوتیک فهمیده می‌شود زیرا هر مرحلهٔ پیامبری، یک تجدید و بازنگری تأویل است. زمان افقی فیزیکی فقط به کمک زمان عمودی توجیه‌پذیر است. اسلام، برخلاف مذهب غرب، جدایی معرفت‌شناسانه بین تاریخ، جامعه‌شناسی و روانشناسی را قبول نمی‌کند. همچون فرهنگ‌های سنتی، اسلام یگانگی دانش انسان‌شناختی[3] را حفظ می‌کند. نیت و هدف دانش، علم عینی[4] نیست بلکه هدف آگاهی و ذهن درونی[5] است. در جایی که غرب شروع به تحلیل کردن می‌کند، شرق اسلامی نوعی روند و پیشرفت هماهنگ را ادراک می‌کند.

کشف‌های روانشناسی معاصر در غرب که در ارتباط با تصویر و کارکرد تخیل است و فروید (۱۸۵۶ ـ ۱۹۳۹) و کارل گوستاو یونگ دو قطب اساسی این علم را تشکیل می‌دهند، به وسیلهٔ مسلمانان در قرن دوازدهم و سیزدهم شناخته شده بود. مسلمانان خیلی زودتر از غربی‌ها این جهان مثالی[6] (عالم‌المثال) می‌شناختند: این جهان جهانی واسط و میانه، این جهان از ایده ـ تصویرها[7] از صورت ـ الگوهای مثالی[8] و از بدن‌های ماهر و چابک و تشکیل شده است. بحث بر سر جهانی واقعی است که بین جهان قابل فهم[9] و جهان حسی واقع شده است. در این مکان است که شهود[10] صورت می‌گیرد. این شهود از اندام، عضو و بدن تشکیل شده است که تخیل فعال و خلاق اندام، عضو و بدن آن است. این جهان مثالی فقط زمانی درک می‌شود که آن را به عمل خلاق

---

1. Durand cite Corbin, 1961, *physiologie de l'homme dans le soufisme iranien*. p. 240

۲. تاریخ پیامبران به دو شیوه فهمیده می‌شود: ۱. از طریق متون دینی که در این صورت به آن تاریخ ازوتریک (ésotérique) می‌گویند؛ ۲. از طریق قرائن و شواهد تاریخی خارج از متون دینی که به آن تاریخ اگزوتریک (exotérique) می‌گویند.

3. unité du savoir anthropologique
4. objectif
5. conscience subjectif
6. mundus imaginalis
7. Idées-Images
8. Figures-archétypes
9. intelligible
10. théophanique, Une **théophanie** (des radicaux grecs *théo* -, "dieu", et *phan*-, "apparition") est, dans le domaine religieux, la manifestation d'un dieu ou de Dieu , au cours de laquelle a normalement lieu la révélation d'un message divin aux hommes ou simplement un avertissement.

پیوند دهیم. خلق کردن نوعی شهود است، خلق کردن تخیلی خلاق و الهی است. تخیلِ شناختی[1] همان چیزی است که خدا جهان را با آن خلق کرد. همچنین، تخیل شناختی همان چیزی است که در قلب مؤمن (قلب مؤمن ارگانیسم و بدنِ تخیل است) خدا را می‌آفریند.

اگر تفکر ملاصدرای شیرازی (۱۰۵۰ ق / ۱۶۴۱ م) را با تفکر هم‌عصرش یعنی دکارت (۱۶۵۰) مقایسه کنیم، خواهیم دید که ملاصدرای شیرازی هم وجود کوژیتویی[2] را نشان می‌دهد که جداییِ تفکر و هستی را رد می‌کند. نزد دکارت، خلأ کوژیتو جوابش را در ایدهٔ کمال خلاق هستی[3] پیدا می‌کند. با شبیه کردن روح[4] به تصویر خلاق الهی، ملاصدرای شیرازی وجود روح را به کمک تخیل خلاق اثبات می‌کند. روح و روان انسانی نه نوار خام تجربه‌گرایان است و نه کوژیتوی خالی و خام دکارتی؛ برعکس، این روان اصولاً با کهن‌الگوهای مثالیِ واقعی تزئین یا حکاکی شده است. در یک کلام این روان در هنگام به دنیا آمدن خام و دست‌نخورده نیست. این روان حک‌شده و واقعیتی مثالی[5] است.

بخش چهارم کتاب دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی با عنوان «همانندی رازورزانه و علم انسان»[6] نام‌گذاری شده است. در این بخش ژیلبر دوران مایل است نشان دهد که بحران علوم انسانی در غرب به وسیلهٔ ترک موقتی فلسفهٔ رازورزانه صورت گرفته است.

به اعتقاد ژیلبر دوران، در غرب، فلسفهٔ رازورزانهٔ به اشکال گوناگون ادامه داشته است: ۱. اولین فلسفهٔ رازورزانهٔ دوران باستان با هرمس ـ تات[7] آغاز می‌شود؛ ۲. دومین فلسفهٔ رازورزانه حول و حوش قرن سوم پیش از تاریخ اروپا و در حوزهٔ کشورهای اروپایی در کناره‌های دریای مدیترانه است؛ این فلسفه همچنین در روم و در آغاز مذهب مسیحی‌گری شروع می‌شود. ۳. در قرون وسطی وخصوصاً در قرن سیزده و چهارده این فلسفه با هیدرگراد دو بینگن[8]

---

1. imagination gnostique
2. cogito
3. idée de perfection fondatrice de l'être
4. âme
5. réalité imaginale
6. similitude hermétique et science de l'homme
7. Hermès - Thot
8. Hidegarde de Bingen

(۱۰۹۸_۱۱۷۹)، (۱۲۳۵_۱۳۱۳) آرنو دو ویلنوو[1] (۱۳۳۰_۱۴۱۸) و نیکولس فلامل[2] فعال می‌شود؛ در زمان رنسانس و خصوصاً در قرن شانزدهم، (۱۴۶۳_۱۴۹۴) ژان پیک دو لا میراندوله[3]، مارسیل فیسن[4] (۱۴۳۳_۱۴۹۹) ادامه پیدا می‌کند؛ و با بزرگان آلمانی‌ای چون یوهانس رویشلین[5] (۱۴۵۵_۱۵۲۲)، اگریپا دو نتسهایم[6] (۱۴۸۶_۱۵۳۵)، پاراسلس[7] (۱۴۹۳_۱۵۴۱)، والنتین وایگل[8] (۱۵۳۳_۱۵۸۸)، راه خود را ادامه می‌دهد؛ و بالاخره، کسی که تأثیر بسیار عمیقی در این دوران روی این فلسفه داشته است یاکوب بومه[9] (۱۵۷۵_۱۶۲۴) به همراه شاگردان انگلیسی‌اش یعنی ژان پورداش[10]، روبر فلاد[11] (۱۵۷۴_۱۶۳۷) در قرن هفدهم است؛ ۴. چهارمین فلسفهٔ رازورزانه در قرن هیجدهم گسترش می‌یابد و با کیرشبرژر[12]، کارل وان کارتسهاوزن[13]، مارتین دو پاسکولی[14] (۱۷۲۷_۱۷۷۹) و کلود دو سن مارتن[15] (۱۷۴۳_۱۸۰۳) به پایان می‌رسد. ژیلبر دوران بر این باور است که بعد از رشد علمی در اواخر قرن نوزدهم و در ابتدای قرن بیستم، اروپاییان در ابتدای ظهور پنجمین تولد فلسفهٔ رازورزانه خواهند بود که به وسیلهٔ روسیهٔ ارتودکس پیش‌بینی می‌شود؛ این فلسفهٔ رازورزانه به‌وسیلهٔ ولادیمیر سلاویوف[16] (۱۸۵۳_۱۹۰۰)، نیکولا بردیاف[17] (۱۸۷۴_۱۹۴۸)، سرژ بولگاکوف[18] (۱۸۷۱_۱۹۴۴) به زیر سؤال می‌رود.

عقل‌گرایی استقرایی[19] علم غرب شامل سه مرحله است: عینیت‌گرایی[20]، علیت‌گرایی منطقی[21] و کلیت گرایی[22] فلسفهٔ رازورزانه با مشروعیت بخشیدن به

---

1. Arnaud de Villeneuve
2. Nicolas Flamel
3. Jean Pic de La Mirandole
4. Marsile Ficin
5. Johannes Reuchlin
6. Agrippa de Nettesheim
7. Paracelse
8. Valentin Weigel
9. Jacob Böhme
10. Jean Pordage
11. Robert Fludd
12. Kirchberger
13. Karl von Eckartshausen
14. Martines de Pasqually
15. Claude de Saint-Martin
16. Vladimir Soloviev
17. Nicolas Berdiaeff
18. Serge Boulgakof
19. déductif
20. objectivation
21. causalisme logique
22. généralisation

درون‌گرایی[1] در تقابل با عقل‌گرایی قرار می‌گیرد. عینیت‌گرایی، علیت‌گرایی منطقی و کلیت‌گرایی به‌وسیلهٔ یک اصل پیوند یا اصل همانندی[2] جابه‌جا می‌شوند. این اصل پیوند و همانندی ویژگی درونی این علم رازورزانه را ارزشمند می‌کنند. این علمِ رازورزانه[3] به ظهور شهودی[4] «اصل» متحدکننده (یا همان خدای یونانی هرمِس که نقش واسطه را بازی می‌کند) بستگی دارد.

ژیلبر دوران دوست دارد پیاده‌سازی و کاربرد علمی این اصل همانندی را گسترش دهد و آن را عمق بخشد. او کیمیاگر و جراحی همچون تئوفراستوس پاراسلسوس[5] را (۱۴۹۳ ـ ۱۵۴۱) آغازگر سومین دورهٔ فلسفهٔ رازورزانه قرن شانزدهم انتخاب می‌کند. تئوفراستوس پاراسلسوس اصل همانندسازی را با جابه‌جایی ایزوپاتی[6] و هومئوپاتی[7] را با طب جالینوسی[8] عملی می‌سازد. موضوع بر سر استفاده از داروهایی است که نزد انسان سالم نشانه‌هایی را تولید می‌کنند. این نشانه‌ها همان نشانه‌های بیماری‌ای که انسان باید با آن مبارزه کند نیست. تئو فراستوس پاراسلسوس متوجه شد که جیوه نمونه‌ای بسیار خوب از تمام پاتئوژن[9]هاست. جیوه سمی واقعی است اما وقتی که انسان این سم جیوه‌ای را تلطیف و کم‌زور کند، آن‌گاه سم جیوه‌ای دارویی شفابخش خواهد شد.

از نقطه‌نظر تئوفراستوس پاراسلسوس طب، کمکی برای آفرینش است. طب همچون جادوگر یا هرمس کمکی برای آفرینش است. این جادو و داروی طبیعی به لطف یک جسم کیهانی[10] که در میان بدن مادی و روح واقع شده است عمل می‌کند. این جسم کیهانی این توانایی را به وجود می‌آورد که جوهرهٔ طبیعی چیزها را دریافت کنیم. جسم کیهانی در جهان واسطه‌ای که مسلمانان آن را عالم‌المثال می‌نامند عمل می‌کند. تخیل توانایی اصلی جسم است که می‌تواند انسان را هدایت کند.

---

1. subjectivation
2. correspondance ou similitude
3. science hermétique
4. la révélation théophanique
5. Theophrastus Paracelsus
6. isopathie
7. homéopathie
8. allopathie Galénique
9. pathogène
10. corps astral

شباهت و همانندی[1] توصیفی، پدیدارشناسی و وصفی کیفی[2]

مفهوم شباهت و همانندی رابطه‌ای تشابهی[3] را برقرار نمی‌کند بلکه این مفهوم شباهت و همانندی رابطه‌ای همانندی[4] را استوار می‌کند. این مفهوم شباهت و همانندی عناصر مشابه را همسو می‌سازد. برای نمونه بادکش‌های هوایی[5] ماهی‌ها برای برقراری تعادل در آب همانند شش در پستانداران است. بر اساس نظریات ژیلبر دوران، در زمان بحران‌هاست که حس‌گرایی[6] به اوج می‌رسد و ضد خودش یعنی فلسفهٔ رازورزانه را ظاهر می‌سازد که این فلسفه گذر بدون انقطاع از ادراک حسی به شهود فکری را میسر می‌سازد. مفهوم شباهت و همانندی همان شهود عالم[7] است یعنی اینکه همان شهود کیفیت سازندهٔ پدیده‌هایی است که مخرج مشترک شناخت هم در فاعل شناسنده و هم در فاعل شناخته شده است.

اسوالد اشپنگلر (۱۸۸۰ ـ ۱۹۳۶) که از طرفداران فلسفهٔ رازورزانه آلمانی است در اثرش به نام انحطاط غرب انفصال‌ها و انقطاع‌ها را در فلسفه‌های غرب و فلسفه‌های مستبد و تمامیت‌خواه تاریخ توصیف می‌کند. به لطف بازگشت به فلسفهٔ رازورزانه و همچنین اصل همانندی این فلسفهٔ رازورزانه، دریافت عملی می‌شود. اسوالد اشپنگلر خاطرنشان می‌کند که این یوهان وولف گانگ فون گوته[8] بود که مفهوم همانندی را همچون ترادف و برابری ریخت‌شناختی[9] تعریف کرد. او یادآور می‌شود که بعضی از کنش‌های تاریخی در فرهنگ خاص خودش با مواجهه با وضعیتی مشابه به همان طریق سابق ظهور می‌کنند وانگهی همان معنای مربوطه را هم حفظ می‌کنند.

پترین ساروکین[10] نویسندهٔ قرن بیستمی اصل همانندی را با نامیدن اصل اشباع و یا اصل سیر قهقرایی و بازگشت به عقب مورد بررسی دقیق قرار می‌دهد. برخلاف اسوالد اشپنگلر، او اصل همانندی را نه همچون چرخه‌ای وابسته به نظم تعالی، بلکه همچون بازگشتی که به وسیلهٔ برخورد با یک نقطهٔ اشباع

---

1. similitude
2. qualitative
3. analogie
4. homologie
5. vessie natatoire
6. sensorialisme
7. scientia
8. Johann Wolfgang Von Goethe
9. equivalence morphologique
10. Petrin Sorokin

تحریک شده است در نظر می‌گیرد. پترین ساروکین وجود گرایشی جاودانه را در تاریخ انکار می‌کند. روند[1] مسیری جاودانه را طی نمی‌کند زیرا جهت‌ها تغییر می‌کنند. این افراط است که تغییر جهت را به وجود می‌آورد تا بدین وسیله تعادل را برقرار سازد.

برخلاف تفکر غربی که سعی می‌کند انسان را از باقی جهان جدا سازد، فلسفهٔ رازورزانه بر این باور است که یک نظم واحد از هستی وجود دارد و انسان قسمتی از این کل هستی است. گاستون باشلار به خوبی اختلاف بین علوم مادی و علوم انسانی را نمایان کرده است. در علوم مربوط به مواد، الگو ابزاری است در حالی که در علوم مربوط به انسان الگو گونه‌ای ایده‌آلی است. اشتباه علم تجربی این است که فکر کرد می‌تواند از نشانه‌های انسان‌شناسانه استفاده کند. پیاده نمودن تحلیل ساختاری بسیار پیشرفته بر روی انسان به بی‌معنایی منجر می‌شود. از نظر کارل گوستاو یونگ اصل همانندی همان اصل برخورد و جمع اضداد[2] است. او ماده‌ای روانی[3] را پیدا نمود که سطوح و جنبه‌های گوناگونی دارد که این سطوح از یکدیگر جدا هستند و متضاد یکدیگر؛ ولی، با این حال می‌توان پیوند و اتصال بین آن‌ها را پیدا نمود.

آیا ژیلبر دوران با هدف تغییر دادن تعلیم سقراطی: «خودت را بشناس، آن‌گاه جهان و خدایگان را خواهی شناخت» خود را فریب نمی‌دهد؟ برخلاف نظر ژیلبر دوران، بهتر نیست تأکید کنیم که تعلیم سقراطی خودخواهانه نیست، بلکه لبریز از خرد حکیمانه است. تفکر انسان غربی از کنار این تعلیم عبور کرده است. تفکر انسان غربی معنای واقعی این تعلیم اخلاقی را نگرفته است و در لایهٔ سطحی آن باقی مانده است. اگر انسان غربی واقعاً می‌خواست که خود را بشناسد، بُعد عقلانیتش را به کوژیتوی خالی[4] تقلیل نمی‌داد. تفکر غربی تمام ابعاد جنبهٔ عقلیِ فیزیک و متافیزیک را در طول پیشرفتش بررسی کرد. فهمیدن واقعیت با این روش، محدودکننده است، زیرا شناخت متافیزیک جنبه‌هایی دارد که فراتر از فهم انسان است. به همین خاطر است که مذاهب مفهوم شهود را

1. processus
2. coincidentia oppositorum
3. une matière psychique
4. cogito vide

روشن نمودند. این شهود توانایی به دست آوردن شناخت را در ماورا، با گذر از توانایی فهم انسانی مهیا می‌سازد. انسان در خودش توانایی آغاز کردن از خدای واحد را ندارد. برای این کار او باید از خودش و از شناختن خودش آغاز کند. تعلیم سقراط بین عرفای تمام مذاهب پخش شده است. شناخت با خود آغاز می‌شود، زیرا، انسان دنیایی کوچک‌شده از دنیای بزرگ است. این انسان در خودش تمام ویژگی‌های لازم برای شناخت واقعیتش را دارد. و واقعیتش روح است. واقعیتش روحی است که قسمتی از الوهیت جاودانه است. این روح جاودانه در ارتباط با جهان فیزیک زمان‌دار، متناقض[1] است. این روح پیش از این جهان است. این روح مجمعی از مرحمت الاهی است. این روح برکت و لطفی است که به انسان هدیه شده است تا ناشناخته‌ها را بشناسد.

۴. روش‌شناسی نقد ادبی ژیلبر دوران

مقدمه

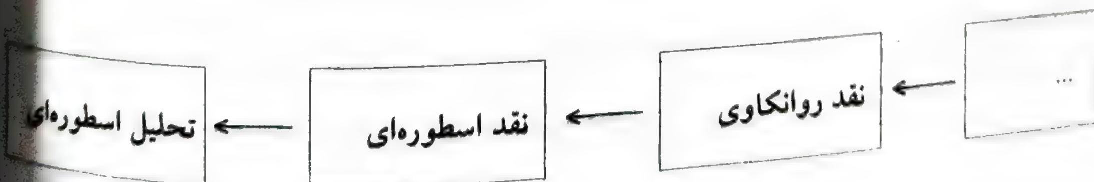
ژیلبر دوران از پایان‌نامۀ دکترایش در سال ۱۹۶۰ دفاع نمود و نُه سال بعد آن را به چاپ رساند. در این کتاب (ساختارهای انسان‌شناسی قوۀ تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی)، ژیلبر دوران سعی کرد روش انسان‌شناسی پژوهش‌های صورت‌گرفته در کتاب روانکاوی آتش اثر گاستون باشلار را کامل کند. ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی خواننده را به گذشته‌های بسیار دور می‌برد: ابتدا با نظریه‌های عمومی در مورد مفهوم کلاسیک از تصویر آشنا می‌شویم، مفهومی که در آثار ژان پل سارتر ادامه پیدا می‌کند. آن‌گاه، عبور از نظریه‌های لاکروز رونالد بارت و مالریو را در این کتاب مشاهده می‌کنیم. با بررسی اینکه تخیل چه کارکردی[1] دارد، ژیلبر دوران ناگهان خواننده را در جدلی که به وسیلۀ ساختگرایان صورت گرفته است داخل می‌کند. این ساختگرایان سعی داشتند روندهای توصیفی فضایی[2] را با فرایندهای زمانی توضیح گفتمانی کلاسیک[3] جانشین کنند. در زمانی که ساختگرایی با اندیشه‌های مربوط به شکل خودش را در تیررس نقادان قرار می‌داد، ساختارگرایی تخیل با تعریفی که از صورت[4]ها ارائه داد، خواننده را به این فکر فرو برد که ساختار نمی‌تواند بی‌تغییر و منجمد باشد. ساختار تماماً تحرک و پویایی است.

1. fonction
2. procédés explicatifs spatiaux
3. processus temporels de l'explication discursive classique
4. figuratives

ژیلبر دوران در کتاب ساختارهای انسان‌شناسی قوهٔ تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی تلاش دارد تا به صورتی نه کاملاً شفاف، روش نقد ادبی خود را به خواننده معرفی کند (هدف نگارنده در این بخش نشان دادن این روش علمی به صورت کاملاً شفاف است). در مقدمهٔ این کتاب، ژیلبر دوران سعی کرده است تعاریف بعضی واژگان کلیدی را مشخص کند تا خواننده بتواند به کمک آن، طبقه‌بندی تخیلات و سپس کارکرد آن را بفهمد، تا بدین وسیله بتواند در هنگام خوانش یک اثر ادبی از آن استفاده کند. این واژگان عبارتند از: زمان، تخیل، اسطوره (محرکه، کهن‌الگو، نماد)، تفاوت نماد و تصویر (نماد و فراتعیین نماد، برابری نماد با تصویر، جلوگیری از خلط تصویر و نشانه)، منظومهٔ روزانه، منظومهٔ شبانه و ... . نگارنده هم تلاش می‌کند بر اساس مقدمهٔ ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی ابتدا این تعاریف را روشن سازد و آنگاه طبقه‌بندی تخیلات را معرفی کند و در انتها کاربرد آن را به صورت عملی بر روی آثار ادبی و هنری نشان دهد. اما قبل از هر چیز لازم است که توضیحی در مورد «نقد اسطوره‌ای» و «تحلیل اسطوره‌ای» ارائه شود.

نقد اسطوره‌ای[1]، تحلیل اسطوره‌ای[2]

در کتاب ساختارهای انسان‌شناسی قوهٔ تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی و خصوصاً در کتاب دیگر ژیلبر دوران با عنوان صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر؛ از نقد اسطوره‌ای تا تحلیل اسطوره‌ای، ولی به اهمیت اسطوره در نقد ادبی می‌پردازد و نقد ادبی‌اش را «نقد اسطوره‌ای» و «تحلیل اسطوره‌ای» می‌نامد. در واقع، نقد او ابتدا حرکتی است از نقد روانکاوی[3] به نقد اسطوره‌ای و آنگاه، به طرف تحلیل اسطوره‌ای.



1. mythocritique
2. mythoanalyse
3. psychocritique

روش‌شناسی نقد ادبی ژیلبر دوران مبتنی بر ارزشگذاری دوبارهٔ شناخت‌شناسی اسطوره است. ارزشگذاری دوبارهٔ اسطوره، امری است که تا اوایل قرن بیستم بر اثر مثبت‌گرایی پرومته‌ای به فراموشی سپرده شده بود. آثار ژیلبر دوران یکی از بهترین روش‌هایی است که «تفکر اسطوره‌ای» را نشان می‌دهد. از دیدگاه او، اسطوره و تخیل نقطهٔ آغاز و پایان هر تحقیق علمی و هنری هستند. در واقع، اسطوره و تخیل همچون چهارراهی هستند که در آن مسائل تاریخی، اجتماعی و فلسفی با انگیزه‌های روانشناسی با هم برخورد می‌کنند. در روش نقد ادبی ژیلبر دوران، خوانش اسطوره، کلیدی است برای درک آثار ادبی، هنری و حتی علمی و فنی. بر این اساس می‌توان ادعا کرد اثر انسانی عمل دوباره‌سازی اسطوره است. ژیلبر دوران می‌گوید: «در اثر بزرگ هنری، خصوصاً ادبی، خود اثر، گفتار اثر، بافت‌های اثر خود اسطوره را [...] می‌سازد یا دوباره‌سازی می‌کند.»[1] به همین دلیل اسطوره نمونهٔ بسیار خوبی از ساختارهای تخیل است (جلوتر به معرفی این ساختارها خواهیم پرداخت).

ژیلبر دوران برخلاف بسیاری از اندیشمندان بر این باور است که «بین تصاویر و صحنه‌های اسطوره‌ای یونان باستان که دارای دلالت معنایی هستند و سازمان‌های جدید روایت‌های فرهنگی امروزی همچون ادبیات، هنرهای زیبا، ایدئولوژی و تاریخ ... جدایی وجود ندارد».[2] این موضوع یکی از دو فرضیهٔ اصلی ژیلبر دوران برای نوشتن کتاب بسیار معروفش صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر است. در واقع، این میرچا الیاده بود که برای اولین بار به صورت بسیار روشن این فرضیه را فرمول‌بندی کرد که بر اساس آن روایت‌های فرهنگی و خصوصاً رمان جدید، سرمایه‌های اسطوره‌ای کم و بیش پذیرفته‌شده‌ای هستند.

ژیلبر دوران چون شارل مورون[3] بر این اعتقاد است که برای خوانش اثر هنری باید اسطورهٔ آن اثر را یافت و توجیه ژیلبر دوران برای جانشین ساختن

---

1. Durand, 1979, *Figures mythiques et visages, de l'œuvre, De la mythocritique à la mythanalyse*, p. 169
2. Ibid., p. 11
3. Mauron

عنصر «اسطورهٔ آغازین»[۱ و ۲] با «اسطورهٔ شخصی»[۳ و ۴] شارل مورون این است که به نظر ژیلبر دوران شخص یا «من»[۵] آن‌قدر توانایی ندارد تا انگیزه‌های رفتار انسان (انسان به طور کلی) را کاملاً بررسی کند؛ این عمل از قدرت فرد خارج است؛ برای توجیه رفتار و تبدیل کردن این رفتار به هنر و یا ادبیات باید نسبت به انگیزه‌هایی همچون خودستایی[۶] یا خودخواهی که در فرد وجود دارد، انگیزه‌های قوی‌تر دیگری را پیدا کرد؛ این انگیزه فراتر از انگیزهٔ شخصی خواهد بود؛ و آن همان اسطورهٔ آغازین یا ابتدایی است که همچون قدرت مطلقهٔ حاکم عمل می‌کند؛ و این انگیزه از فرد فراتر می‌رود. به نظر ژیلبر دوران، برخلاف شارل مورون، بوالهوسی‌های اگو[۷] نمی‌تواند چنین قدرتی داشته باشد تا انگیزه‌ها را بیدار کند، بلکه این اسطوره است که توانایی چنین کاری را دارد. اسطوره از شخص، رفتارها و ایدئولوژی‌های شخص فراتر می‌رود. اسطوره‌ها به خیلی دور برمی‌گردند. از حوادث شخصی و ساختارهای وجودی فراتر می‌روند و نقد اسطوره‌ای، موقعیتی فرهنگی[۸] دارد. نقد اسطوره‌ای با این اصل اساسی آغاز می‌شود: «تصویری تحمیل‌شده»[۹ و ۱۰]، یا نمادی ساده برای اینکه در یک اثر وارد شود و همچنین برای اینکه داخل‌کنندهٔ هم باشد و برای اینکه نیرویی باشد تا بتواند ساختار اثر را سازمان‌دهی کند، باید در زمینه و پایه‌ای انسانی[۱۱] قرار گیرد که خیلی عمیق‌تر از حوادث شخصی‌ای است که در ناخودآگاهی فرد حک شده‌اند. این پایه و زمینهٔ اصلی برای فرد، همان میراث فرهنگی و فرافرهنگی[۱۲] زبانی، ایده‌ها و تصاویر است و در تحلیل آخر، نقد اسطوره‌ای، در مورد اسطورهٔ آغازین پرسش می‌کند. این اسطورهٔ آغازین کاملاً با میراث‌های فرهنگی اشباع شده است و تصاویر تحمیل شده و حتی اسطورهٔ فردی را در خود داخل می‌کند و این زمینه و اصل همان اسطوره یا روایت است که هدف آن آشتی دادن

---

1. mythe primordial
2. Ibid., p. 169
3. mythe personnel
4. Ibid., p. 168
5. moi
6. égotisme
7. égo
8. position culturaliste
9. image obsédante
10. Durand,1979, *Figures Mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythoanalyse*, p. 168
11. antropologique
12. surculture

تضادهای آزاردهنده با یکدیگر در سطح وجود انسانی است.

خوانش نقد اسطوره‌ای تلاش دارد «هسته‌ای اسطوره‌شناختی یا [بهتر بگوییم] الگویی اسطوره‌ای را در عمق روایتی که [می‌تواند] متنی شفاهی یا نوشتاری باشد نشان دهد».[۱] به همین خاطر ژیلبر دوران برای اثبات نظریه‌هایش رمان‌های استاندال را مورد بررسی قرار می‌دهد تا بتواند از میان ساختارهای سطحی به ساختارهای درونی دسترسی پیدا کند و آنگاه، کهن‌الگوهایی را پیدا کند که باعث شکل بخشیدن به این رمان‌ها شده‌اند.

> داستان‌نویس بزرگ در پی آن است که از میان لایهٔ ضخیم نشانه‌ای و پیش‌پاافتادهٔ زبان، نیروهای پویای کهن‌الگوهایی را که در پنهان آرزوها، تخیل[۲] و اشتغالات بسیار درونی را ساختار می‌دهند [و سازمان‌دهی می‌کنند] در درون خواننده تحریک کند.[۳]

با این نگرش، ژیلبر دوران مطالعه را بر دنیای داستان[۴]، یعنی روی مضمون روایتی اثر و نه روی سبک این یا آن نویسنده[۵] پایه‌ریزی می‌کند. ژیلبر دوران به روشنی «بین شکل و مضمون» تفاوت می‌گذارد و تمایلش را به مضمون نشان می‌دهد. و بدین ترتیب، او زیباشناسی ادراکی[۶] و زیباشناسی مدلول[۷] را پایه‌ریزی می‌کند. آنچه که در نگاه ژیلبر دوران اهمیت دارد این است که ببیند چه چیزی در نوشتهٔ ادبی می‌تواند بدون تخریب ترجمه شود. در واقع، روش ژیلبر دوران طوری پایه‌ریزی شده است که بین رمان‌نویسی چون استاندال از یک طرف و نویسندگان ساده از طرف دیگر، فرق بگذارد. به نظر ژیلبر دوران، نزد هنرمند نابغه‌ای چون استاندال، اسطوره به صورت ساختگی (یعنی به نوعی که روی روایت سوار شده باشد) زاده نشده است، بلکه اسطوره از درون نویسنده جوشیده و به دنیا آمده است.

---

1. Durand, 1996, *Introduction à la mythodologie, Mythes et Sociétés*, p. 184
2. rêverie
3. Durand, 1961, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parm*, pp. 13-14
4. diégèse
5. écrivain
6. une esthétique compréhensive
7. une esthétique du signifié

رمان و اسطوره با یکدیگر شباهت‌هایی دارند و آن استفادهٔ مشترک آن‌ها از تکرارها[1] است: این تکرارها «سکانس‌هایی هستند که کنش اصلی را به شکل کوچک تکرار می‌کنند»[2] و به بیانی دیگر کنش اصلی را به صورت داستان در داستان[3] تبدیل می‌کنند. پس شناسایی اسطوره در ادبیات، به‌وسیلهٔ شناسایی خوشه‌هایی از تصاویر هم‌شکل[4] آغاز شود که در سطوح گوناگون گزاره‌ها ظاهر می‌شوند. (مسلماً، الگوی هم‌شکلی‌ها را در صفحه‌های بعدی نشان خواهیم داد، ولی خاطرنشان سازیم که این الگوی کامل در کتاب ساختارهای انسان‌شناسی نشان داده شده است). انتخاب مدل‌های کوچک، که پژوهش روی آن‌ها صورت می‌گیرد، خیلی وسیع است، زیرا این انتخاب از عنوان سادهٔ یک اثر آغاز و به مجموعه آثار نویسنده ختم می‌شود. اسطوره یا اسطوره‌های ثبت‌شده در یک متن، تزیین اسطوره‌ای متن را تشکیل می‌دهند. این اسطوره‌ها «ابزاری را فراهم می‌آورند که به کمک آن کلیت ادبیات با تمام چیزهایی که هم درونی‌ترین و هم جهانی‌ترین [عناصر وجودی] هر خواننده‌ای است مرتبط می‌شود و آن‌ها را متأثر می‌سازد».[5] «اسطوره‌ها به واسطهٔ ویژگی‌های خاصی که مشخص‌کنندهٔ آن‌هاست در متن داخل می‌شوند ([برای نمونه] آن صحنهٔ [خاص]، آن وضعیت، آن ویژگی قهرمان و غیره) که ژیلبر دوران این ویژگی‌ها را میتم‌ها[6] می‌نامد».[7] این واژه‌سازی «کوچک‌ترین واحد گفتمانی را که از بُعد اسطوره‌ای دارای دلالت معنایی است مشخص می‌سازد»[8] و [در ضمن] «این واحدهای کوچک به وسیلهٔ تکرارها مشخص می‌شوند».[9]

1. redondances
2. Durand, 1996, *Introduction à la mythodologie, Mythes et sociétés*, p. 186
3. mise en abyme
4. isomorphe
5. Durand, 1961, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parm*, p. 14
6. mythèmes
7. Chelebourg, 2000, *L' imaginaire litteraire*, p. 76
8. Durand, 1979, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritque à la mythoanalyse*, p. 344
9. Durand, 1996, *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, p.194.

برای اینکه یک اسطوره حاصل شود، لازم و کافی است که یک کنش ادبی، یک مکان یا یک شخصیت ادبی، شباهت‌هایی تکرارشونده با یک کنش اسطوره‌ای، یک مکان اسطوره‌ای و یا یک شخصیت اسطوره‌ای داشته باشند. به هیچ‌وجه احتیاج نیست که شخصیت‌های اصلی و سنتی اسطوره نام برده شوند. در این مورد، ژیلبر دوران از یک «رجحان و برتری فعلی و مسندی بر اسم، یا بهتر بگوییم بر اسم خاص[1]، سخن می‌گوید.[2] به این معناکه، برای تشخیص یک اسطورهٔ پنهان، باید بیشتر به کنش‌ها و ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی اشاره نمود و کمتر به ذکر صریح و روشن از خدایگان یا نام بردن از قهرمانان اسطوره‌ای پرداخت. در این مورد، باور ژیلبر دوران کاملاً روی طبیعت کنشی استوار است که در ارتباط با ساختارهای درونی تخیل است. وانگهی، برای درک کردن ساخت یک متن، وی معتقد است که غالباً اسطوره‌های پنهان، مؤثرتر از اسطوره‌های آشکار و صریح هستند. ژیلبر دوران تا جایی پیش می‌رود که حتی نشان می‌دهد گاهی نویسندگان برای انتخاب اسطوره‌هایی که از آن‌ها به عنوان الگو استفاده می‌کنند به اشتباه می‌افتند.

وانگهی، غالباً اسطوره فقط به وسیلهٔ شمار محدودی از میتم‌هایش می‌تواند در ساختار متنی داخل شود. هویت یک الگوی اسطوره‌ای «وقتی» رخ می‌دهد «که تعدادی از میتم‌ها به صورت آماری به حد نصاب رسیده باشند».[3]

حضور اسطوره در نوشتار کاملاً تحت فرمان خواست‌های نویسنده نیست. بافت فرهنگی در سطح گسترده‌ای روی انتخاب الگوهای اسطوره‌ای تأثیر می‌گذارد. این بافت‌های فرهنگی، خصوصاً، توقعات خوانندگان را هم تعیین می‌کنند. در واقع، به نظر می‌رسد که تاریخ جوامع به وسیلهٔ ظاهر شدن و ناپدید شدن همین اسطوره‌ها تعیین شده باشد. بررسی این پدیده‌های دوره‌ای و تبدیلاتی که اسطوره‌ها متحمل می‌شوند، موضوع مورد مطالعهٔ اسطورهٔ

---

1. Ibid., p.191
2. Primat du verbal et de l'épithétique sur le nom et mieux encore sur le nom propre
3. Durand, 1979, *Figures Mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique a la mythoanalyse*, p. 344

تحلیلی[1] است. نقد اسطوره‌ای و نقد تحلیلی متقابلاً همدیگر را تغذیه و کامل می‌کنند: نقد اسطوره‌ای مجموعه‌ای از میتم‌هایی را که در مرحله‌ای از زمان ظهور پیدا کرده‌اند، برای نقد تحلیلی فراهم می‌کند، در حالی که تمام تجربه‌های حاصل‌شده از نقد تحلیلی، می‌تواند رویکرد نقد اسطوره‌ای را هدایت کند. به کمک نقد تحلیلی، نقد اسطوره‌ای، در مجموع، سعی دارد «جهان اسطوره‌ای راکه «سلیقه» یا فهم خواننده تشکیل می‌دهد با جهانی اسطوره‌ای که از خوانش چنین اثر مشخصی حاصل می‌شود» روبه‌رو سازد.[2]

نقد تحلیلی مفهوم حوضچهٔ معنایی را برای توصیف تاریخ تداخل اسطوره‌ای در جامعه و در هنرها، درست کرده است. این موضوع، تشکیل تخیل اجتماعی فرهنگی[3] را با تشکیل یک رودخانه مقایسه می‌کند. از اولین جریان‌های رودخانه که در پیوند با پیدایش اسطوره‌های قدیمی است تا اتمام دلتاهایی[4] که رودخانه با آن شروع به تقسیم شدن می‌کند و به وسیلهٔ جریان‌های همسایه تسخیر می‌شود، می‌توان شش مرحله را تعیین کرد. این شش مرحله بین یکصد و چهل تا یکصد و هشتاد سال رخ می‌دهد.[5] این مدت زمان متوسطی است که ژیلبر دوران برای جریان‌های بزرگ فرهنگی که در درون آن‌ها متون ادبی درست می‌شوند اختصاص می‌دهد. بررسی یک جریان ادبی، در واقع تعریف

---

۱. در اینجا، ژیلبر دوران، بدون گفتن این مطلب، یک واژهٔ ساخته‌شده را از دُنی دو روژمون قرض گرفته است تا با واژهٔ ساخته‌شدهٔ «روانکاوی» پیوند دهد: Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, pp. 41-44 او با این ایده آغاز می‌کند که اسطوره‌ها زندگی عاطفی‌مان را نظم می‌دهند و بی‌آنکه متوجه باشیم ما را هدایت می‌کنند. دُنی دو روژمون سعی می‌کند تا اسطوره‌ها را مورد بررسی قراردهد تا «حلقهٔ اصلی اتصال بافت‌هایی را که ما در آن‌ها گرفتار شده‌ایم پیدا کند» (Ibid., p. 43)؛ اسطورهٔ تحلیلی او سعی می‌کند «انگیزه‌ها و علل انتخابات ما و داخل شدنشان که اغلب ناخودآگاه، روحانی و به همان اندازه اجتماعی است روشن سازد. او نمی‌خواهد بدین طریق ما را از سلطهٔ اسطوره‌ها آزاد سازد، اما به ما این توانایی را می‌دهد تا الزاماتی که روی رفتارهایمان سنگینی می‌کند بهتر بفهمیم و در نتیجه به ما اجازه می‌هد تا «کمی بیشتر از آن‌ها رها شویم» (Ibid., p. 45). نقل از: Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 77

2. Durand, 1979, *Figures Mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritque à la mythoanalyse*, p. 343

3. imaginaire socioculturel

4. déltas

5. Durand, 1996, *Introduction à la mythodologie, Mythes et sociétés*, p. 85

تخیلی است که جریان ادبی آن را انتقال می‌دهد؛ بررسی کردن تزیین اسطوره‌ای یک اثر، همان قرار دادن دقیق این تزیین در یک حوضچهٔ معنایی است.

اسطوره (محرکه، کهن‌الگو، نماد: تشابه تصویر و نماد)

تعریف اسطوره (محرکه، کهن‌الگو، نماد)

تحلیل ژیلبر دوران از ادبیات، بر مسئلهٔ پذیرش و دریافت استوار است. او همیشه با این فرض حرکت می‌کند که آنچه توجه خواننده را جلب می‌کند، همان تشابهات روایت با اسطوره است. اسطوره از نگاه دوران «نظامی پویا از نمادها، کهن‌الگوها و محرکه‌هاست».[1]

> درک ما از اسطوره نظامی پویا از نمادها، کهن‌الگوها و محرکه‌ها[2] است. نظامی پویا که با تحریک[3] محرکه‌ها تلاش دارد که به روایت[4] تبدیل شود. از پیش، اسطوره طرحی اولیه از عقل‌گرایی است زیرا از جریان گفتار[5] استفاده می‌کند که در آن نمادها به کلمات و کهن‌الگوها به اندیشه[6] تبدیل می‌شوند.[7]

همان‌طور که در بالا مشاهده می‌شود، تعریف ژیلبر دوران از اسطوره از سه عنصر اصلی تشکیل شده است: محرکه، کهن‌الگو و نماد. محرکه‌ای که ژیلبر دوران از آن بر خلاف نظریهٔ کانت، بین تصویر[8] و مفهوم[9] پیوند برقرار نمی‌کند؛ بلکه، «بازنمود[10]ها را با حرکت‌های ناخودآگاهی «حسی ـ نیرودهنده[11] و با «عکس‌العمل‌های غالب» پیوند می‌دهد. محرکه همچون موتور اتومبیل است. در واقع، محرکه همان چیزی است که گاستون باشلار آن را «نماد ـ موتور»[12]

1. Durand, 1996, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 64
2. schèmes
3. impulsion
4. récit
5. discours
6. idée
7. Ibid., p. 470
8. l'image
9. concept
10. représentations
11. sensori-motricité
12. symbole-moteur

نامید. محرکه بین عکس‌العمل‌های انسانی[۱] و حرکت‌هایی که آن‌ها را به هم مربوط می‌کنند ارتباط برقرار می‌کند. در واقع، این محرکه است که اسکلت پویا و طرح عملی تخیلات را تشکیل می‌دهد. این گونه‌های گوناگون از نمایش جهان و این ساختارهایی که قوانین همسو و قوانین شکل‌های همگن[۲] از تصاویر را استوار می‌کنند، تماماً به کمک محرکه‌ها شکل می‌گیرد. محرکه‌ها، یا محرکه‌های نیروزا، «اسکلت پویا و طرح کاربردی تخیل را تشکیل می‌دهند»[۳] غالباً، محرکه‌ها را مانند افعال در وجه مصدری آن در نظر می‌گیرند، زیرا این شکل زبانی، یعنی فعل، به خوبی بیانگر توان پویای محرکه‌ها است. ژیلبر دوران محرکه‌ها را به سه گروه تقسیم می‌کند:

۱. محرکه‌های جداکننده[۴] و محرکه‌های عمودی[۵]؛
۲. محرکه‌های پایین‌رو[۶] یا محرکه‌های داخل‌شو[۷]؛
۳. محرکه‌های آهنگ‌دار[۸] که با عکس‌العمل جنسی[۹] در پیوند هستند.

محرکه‌های جداکننده و محرکه‌های عمودی در ارتباط با عکس‌العمل وضعیتی[۱۰] هستند. این محرکه‌ها خود را با کهن‌الگوی «عصای سلطنتی» یا «شمشیر» نشان می‌دهند. محرکهٔ پایین‌رو یا محرکه‌های داخل‌شو در پیوند با عکس‌العمل تغذیه‌ای[۱۱] یا عکس‌العمل بلعیدنی[۱۲] هستند. این محرکه‌ها کهن‌الگوی «جام» را تحریک می‌کنند و محرکه‌های آهنگ‌دار با عکس‌العمل تولید مثلی یا جنسی در پیوند هستند. این محرکه‌ها خود را به کمک کهن‌الگوی «چرخ»، «درخت» و ... نشان می‌دهند.

همان‌طور که اشاره رفت، هر سه عکس‌العمل غالب یعنی عکس‌العمل وضعیتی، بلعیدنی و تولید مثلی یا پیوندی به ترتیب با محرکهٔ جدا کردن، محرکهٔ ادغام کردن (یا ذوب کردن) و محرکهٔ متصل کردن مشخص می‌شوند، اما

1. réflexes humains
2. isomorphismes
3. Ibid., p. 61
4. les schèmes diairétiques
5. schèmes vérticalisants
6. schèmes de la descente
7. intériorisation
8. rythmiques
9. copulatif
10. les réflexes posturals
11. nutritionnels
12. avalage

این لیست نمی‌تواند کامل باشد، زیرا هر ساختاری محرکه‌های خاص خودش را دارد. همچنین، حرکت قورت دادن یا بلعیدن که به وسیلهٔ عکس‌العمل غالب تغذیه‌ای هدایت می‌شود، می‌تواند بیان‌کنندهٔ محرکه‌هایی چون پایین رفتن، مالک بودن، داخل شدن یا داخل کردن باشد. به اعتقاد ژیلبر دوران، طبیعت فعلی محرکه‌ها یکی از ابزارهای مهم برای تحلیل تخیل است. برای بررسی یک نماد، ماهیت فعل‌گونهٔ محرکه‌ها به ما می‌آموزد که بهتر است به جای پرداختن به شیء، به عمل این نماد یا به فعل آن توجه کنیم. برای مثال، تهیهٔ فهرستی از نمادهای پناهگاه، برای تحلیل آن‌ها، عملی است غیر ممکن؛ چنین فهرستی را نمی‌توان تشکیل داد، زیرا تقریباً هر چیزی می‌تواند به عنوان نماد پناه و پناهگاه مورد استفاده قرار گیرد. برعکس، بهتر است از فعل هم «در معنای معلوم آن («پناه دادن» [در معنای دادن چیزی به کسی مثلاً] دادن پناهگاه [به کسی]) و هم در معنای مجهولش («پناهنده شدن» یعنی استفاده کردن از چیزی به عنوان پناهگاه) استفاده کنیم»[1] تنها فعل است که امکان می‌دهد تا به محرکه نزدیک شویم.

بعد از محرکه، نوبت به کهن‌الگو می‌رسد. کهن‌الگوها نسبت به محرکه‌ها در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرند. به اعتقاد ژیلبر دوران، در دنیای تخیلات، محرکه‌ها را باید همچون «فعل» و کهن‌الگو را مانند «اسم» جمله در نظر گرفت. کهن‌الگو واسطه‌ای است بین محرکه‌های درونی[2] و تصاویر به دست آمده از محیطی که آن را ادراک می‌کنیم. به نظر ژیلبر دوران، کهن‌الگوها کاملاً ثابت هستند: برای مثال، کهن‌الگوی نور، رئیس و قلهٔ کوه همیشه با محرکهٔ عروج در پیوند است، در حالی که کهن‌الگوی شمشیر بُران[3] با محرکهٔ جداکننده در ارتباط است و نمی‌توان شمشیر بران را با محرکهٔ عروج پیوند داد. وانگهی، با وجود شباهت بسیار زیاد کهن‌الگوی یونگ و ژیلبر دوران، نباید آن‌ها را یکی دانست، زیرا کهن‌الگوی مورد نظر یونگ، بیشتر شبیه به محرکه‌های ژیلبر دورانی است. او بر این باور است که با مواجه شدن با واقعیات طبیعی و اجتماعی، محرکه‌ها کهن‌الگوی تخیل را تعیین می‌کنند. ژیلبر دوران این کلمه را کم و بیش در همان

---

1. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 74
2. subjectif
3. glaive

معنای یونگی آن به‌کار می‌برد، ولی خاطرنشان می‌کند که کهن‌الگوها «اسم شدن محرکه‌ها را درست می‌کنند»[1] یعنی اینکه کهن‌الگوها محرکه‌ها را در اشیا داخل می‌کنند. برای نمونه، پرتگاه یکی از کهن‌الگوهایی است که محرکهٔ سقوط را از فعل با وجه مصدری خارج می‌کند و به صورت اسم در می‌آورد[2] (یعنی از حالت انتزاعی به صورت ملموس در می‌آورد). برای نمونه، کهن‌الگوی بال پرنده یا کهن‌الگوی قله، محرکهٔ بالا رفتن را از فعل به اسم تبدیل می‌کنند که در این صورت نمادهای عروج از این محرکه نتیجه می‌شوند. وجه تمایز کهن‌الگو از نماد، جهانی بودن آن است. از طرفی کهن‌الگو، معنای دوگانه[3] ندارد، ولی نماد برخلاف کهن‌الگو، دارای معنای دو یا چندگانه و معمولاً در پیوند با یک فرهنگ مشخص است. بال پرنده یک کهن‌الگو است زیرا همیشه با پرواز در پیوند است. اما، مار یک نماد است زیرا گاه به معنای چرخه، گاه به معنای آلت تناسلی مرد و گاه به مفهوم بدی و غیره است.

به دلیل حوادث تاریخی و جغرافیایی، کهن‌الگو به نماد تنزل می‌یابد. کهن‌الگو نیروی روان و سرچشمهٔ اصلی نماد است که می‌توانیم ماندگاری و جهانی بودنش را تضمین کنیم؛ در حالی‌که نمادها شکل تغییریافتهٔ کهن‌الگو هستند.

کهن‌الگو برای حیات خود به نمادها احتیاج دارد، زیرا کهن‌الگو را فقط زمانی می‌توان دید که حداقل در درون یک نماد داخل شده باشد. در غیر این صورت، کهن‌الگو قابل دیدن نیست. به دلیل وابستگی نمادها به عناصر اجتماعی، فرهنگی و محیطی، نمادها برخلاف محرکه‌ها و کهن‌الگوها ثابت و همیشگی نیستند. به عنوان مثال، محرکهٔ عروج می‌خواهد خود را نمایان کند، ابتدا محرکهٔ عروج، کهن‌الگوی مربوط به خود یعنی آسمان را جست‌وجو می‌کند؛ آن‌گاه، این کهن‌الگو برای اینکه از قوه به فعل تبدیل شود به نماد خاص خود، یعنی مثلاً نردبان تبدیل می‌شود. نکتهٔ مهم این است که محرکهٔ عروج و کهن‌الگو در این مثال در تمام زمان‌ها و در تمام دنیا ثابت باقی می‌مانند؛ در حالی‌که، نماد نردبان

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 62
2. substantifier
3. ambivalence

در زمان‌های گوناگون و در مکان‌های متفاوت تغییر می‌کند؛ مثلاً، همین نماد نردبان، در زمان کنونی، به هواپیما، در صد سال آینده به سفینه‌های فضایی بسیار پیشرفته تبدیل خواهد شد. وانگهی، از محرکه به کهن الگو، و از کهن‌الگو به نماد، تصاویر به صورت خوشه‌ای تبدیل می‌شوند و با یکدیگر همسو می‌شوند.[1] در انتها، کهن‌الگوها و نمادها، با تحریک محرکه‌ها به شکل روایت سازمان‌دهی می‌شوند که به این شکل روایتی اسطوره می‌گویند. پس، اسطوره «نظامی پویا از نمادها، کهن‌الگوها و محرکه‌هاست».[2] اسطوره یک صورت فلکی یا خوشه‌ای از تصاویر را تشکیل می‌دهد. این صورت فلکی یا خوشهٔ تصویری پویا و متحرک است و ابداً منجمد و منفعل نیست. به همین دلیل، اسطوره نشانگر بسیار خوبی از ساختارهای تخیل است. اسطوره به وسیلهٔ محرکه‌ها و کهن‌الگو ساختار خود را پیدا می‌کند و از هستهٔ نمادها قوام می‌یابد. در اسطوره نمادها به کلمات و کهن‌الگو به اندیشه بدل می‌شود. در واقع، اسطوره، محرکه یا گروهی از محرکه‌ها را توضیح می‌دهد. اسطوره یک روایت است، اما یک روایت نمادین که در آن نماد بر روندهای روایت پیشی می‌گیرد. وانگهی، اسطوره نظامی پویا را تشکیل می‌دهد که نظریهٔ (دکترین) مذهبی، سیستم فلسفی یا روایت تاریخی و افسانه‌ای را به حرکت در می‌آورد.

تصویر همچون نماد

روش ژیلبر دوران روی نمایش ویژگی نمادین تصاویر تکیه می‌کند. او ثابت می‌کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی[3] هستند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کنند. به اعتقاد او، هستهٔ تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته است؛ وی تلاش می‌کند تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی کند که از میان آن‌ها خلاقیت هنری و، خصوصاً ادبیات، جایگاهی خاص دارد.

او ادعا می‌کند که فیلسوفان اشتباه کردند که تصویر را همچون نشانه در نظر

---

۱. ← «ساختارهای منظومهٔ روزانه» در همین کتاب

2. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 64

3. intrinsèque

گرفتند و مورد بررسی قرار دادند.[1] با این کار، آن‌ها تصویر را همچون پدیده‌ای اختیاری یا قراردادی در نظر می‌گیرند، یعنی همان کاری که فردینان دو سوسور[2] با نشانه‌های زبانی انجام داد و آن‌ها را توصیف کرد. اما ژیلبر دوران، به عکس، تصویر را همچون نماد در نظر می‌گیرد، به این معنا که در تصویر «تجانس[3] [یا هم سرشتی] بین دال و مدلول را در عمق یک پویایی سازمان‌دهنده»[4] می‌بیند. این بدان معناست که تصاویر برخوردار از یک معنای اصلی، اولی[5] هستند: تصاویر «به نوعی معنایشان را به طور محسوس[6] [در خود] دارند».[7] پس، یک معنای عینی[8] در ارتباط با تخیل وجود دارد که می‌توان آن را جست‌وجو کرد و اصطلاحاً این امکان است که فرهنگ‌نامه‌ای برای آن تهیه نمود. چنین فکری با مفهوم کهن‌الگو هماهنگ است. این نمادشناسی[9]، ابتدایی و کهن[10] با تغییر دادن داده‌های حسی ما، بازنمایی[11] ما را از جهان شکل می‌دهند و در اینجا، همچون زمانی که به پویایی سازمان‌دهنده[12] اهمیت می‌داد، اثر تحلیل‌های باشلاری را می‌بینیم.

«طبیعت نمادین تصویر، یکی از ویژگی‌های اصلیش را به تصویر اختصاص می‌دهد که عبارت است از عملِ فراتعیین[13]. می‌گویند که تصویر فراتعیین‌شده است[14]، زیرا همیشه به کمک انگیزه‌های گوناگون فراخوانده می‌شود. در حقیقت، به تعیین‌های لحظه‌ای[15]، فرهنگی یا فردی تصویر، باید تعیین عمیق و نهایی را اضافه کرد که تصویر را به معنای جهانی‌اش متصل می‌کند. از معنای قدیمی[16] است که معناهای لحظه‌ای می‌توانند تشکیل شوند. به عبارت دیگر، اگر تصویر به عنوان یک نماد [در نظر گرفته شده] است، [آن‌وقت دیگر] آزاد نیستیم

---

1. Chelebourg, 2000, *l'imaginaire littéraire*, pp. 57-58
2. Ferdinand de Saussure
3. homogénéité
4. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 25
5. sens originel
6. matériellement
7. Ibid., p. 60
8. sématisme objectif
9. symbolisme
10. archaique
11. représentation
12. dynamisme organisateur
13. surdétermination
14. surdéterminée
15. ponctuelle
16. sémantisme archaïque

که به تصویر، معنایی را که خود می‌خواهیم بدهیم: استفادهٔ تصویر در متن[1] همیشه در امتداد معنای اولیه‌اش ثبت می‌شود. ظاهراً، فراتعیین نماد دقیقاً برخلاف قراردادی بودن[2] نشانه است [یعنی اینکه تصویر و نماد مانند نشانه نیستند]».[3]

زمان، تخیل

زمان

زمان موضوع اصلی کتاب ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی است. در این کتاب، ژیلبر دوران اهمیت زمان را در تخیل انسان نشان می‌دهد. به اعتقاد او، انسان با تخیل درمی‌یابد که زندگی‌اش به زمان محدود می‌شود. او با نگاه کردن به خود متوجه این حقیقت می‌شود که حیات دارد؛ آن‌گاه، درمی‌یابد که زمان وجود دارد و در تمام تار و پودش نفوذ کرده است. در واقع، زمان با محدود کردن وجود، ظهور خود را اعلام می‌دارد. زندگی، به وسیلهٔ مدت زمانی که از تولد تا مرگ به طول می‌انجامد، در زمان تعریف می‌شود. عمر کوتاه، افسوس را برای انسان به همراه دارد؛ ولی عمر طولانی تحسین‌برانگیز است. اما همهٔ ما به خوبی می‌دانیم که هیچ‌کدام از ما قادر نیست که زمان وجود خود را برای همیشه کنترل کند. گذر زمان، عادت، احساس کسلی، ضعف و فراموشی را با خود می‌آورد. رابطهٔ انسان با زمان همیشه رابطه‌ای ظریف و حساس است: وقتی انسان جوان است، یک رابطهٔ دوستی و همکاری بین او و زمان برقرار است؛ اما با گذر زمان، این رابطهٔ دوستی تبدیل به رابطهٔ غالب از طرف زمان؛ و رابطهٔ مغلوب (احساس ترس، اضطراب، ناامیدی، غم زمان از دست‌رفته و شورش) از طرف انسان می‌شود.

> حال، با این مقدمهٔ کوتاه متوجه می‌شویم که چگونه انسان زخم‌خورده از زمان، سعی می‌کند شرایط انسان بودنش را تحلیل نماید و بتواند معنایی برای وجودش پیدا بکند. اگر هم نتواند این مشکل را برطرف کند، آن وقت نوبت به نویسندگان و شاعران، این پیام‌آوران خوشبختی و بدبختی انسان‌ها، این سخن‌گویان زمان خود و پیشینیان خواهد رسید

1. contextuel
2. arbitraire
3. Chelebourg, 2000, *L 'imaginaire littéraire*, p. 58

> تا بتوانند این مأموریت را به انجام برسانند. پس زمان در ادبیات جایگاه ویژه‌ای را دارد. نویسندگان با تأسف گذر سریع آن را مشاهده می‌کنند و یا آگاهانه خصوصیت دیگر زمان، یعنی تخریب را افشا می‌کنند. زمان برای شاعران سرچشمهٔ الهام و تخیل است.

ژیلبر دوران با این فرض که زمان در تار و پود انسان نفوذ دارد، سعی کرد تا تأثیر زمان را بر ذهن انسان پیدا کند. پس زمان مهم‌ترین موضوع کتاب **ساختارهای انسان‌شناسی تخیل** است. زیرا به اعتقاد اسطوره‌شناسان، زمان برای انسان‌های نخستین، همچون واقعیتی گزنده در نظر گرفته شده است زیرا گذر زمان با درد و رنج وجودی و در نهایت با مرگ مرتبط است. با ارجاع همیشگی زمان به انفجار بزرگ (تشکیل و آغاز جهان)، اسطوره برای مغلوب کردن زمان کشنده و رسیدن به جاودانگی، نقش مهمی دارد.

ژیلبر دوران به عنوان یک مردم‌شناس روابط بین اسطوره و تعالی[1] را با احتیاط بررسی می‌کند. اما او نمی‌تواند نقش مهم اسطوره در ارتباط با زمان و سرنوشت انسان را نادیده بگیرد. ژیلبر دوران در اکثر نوشته‌هایش بر اهمیت اسطوره تأکید می‌ورزد. او اسطوره را همچون «دارویی بر علیه زمان و مرگ» در نظر می‌گیرد، زیرا اسطوره آغاز مجدد و دائم اصول تکوین[2] عالم است. ژیلبر دوران روش بدیهی[3] اسطوره را به تخیلات پیوند می‌دهد:

> تمام آن کسانی که با روش انسان‌شناسی، یعنی هم با فروتنی علمی و هم با وسعت افق شاعرانه به میدان تخیل متمایل شده‌اند، قبول دارند که تخیل در تمام نمودهایش یعنی [نمودهای] مذهبی، اسطوره‌ای، [و همچنین نمودهای] ادبی، زیبایی، دارای این قدرت متافیزیکی است که آثاری علیه پوسیدگی مرگ و سرنوشت خلق بکند.[4]

به اعتقاد ژیلبر دوران، شورش علیه مرگ، از یک طرف، و کنترل زمان، از

1. transendance
2. cosmogonie
3. axiologique
4. Durand, 1992, *Les structures anthropologiqes de l'imaginaire*, p. 470

طرف دیگر، هر دو پشت و روی یک سکه هستند. در حقیقت این دو عمل، نیروهای تخیل می‌باشند و عکس‌العملی دفاعی از طرف انسان علیه زمان و مرگ هستند. بر همین اساس، در کتاب ساختارهای انسان‌شناسی قوهٔ تخیل، وی سعی می‌کند که تصاویر را به دو قسمت اساسی تقسیم کند:

۱. تخیلاتی که ترس از زمان را نشان می‌دهند.

۲. تخیلاتی که کنترل زمان را نشان می‌دهند.

البته، تخیلاتی که کنترل زمان را به نمایش می‌گذارند، خود به دو قسمت تقسیم می‌شوند که در صفحه‌های بعدی به صورت کامل توضیح داده خواهد شد (البته، این تقسیم‌بندی بر اساس فهم ما از این کتاب است، زیرا بر این اعتقادیم که با این تقسیم‌بندی فهم کتاب برای خواننده بسیار آسان‌تر خواهد شد).

تخیل

تعریف تخیل از نگاه ژیلبر دوران چیست؟

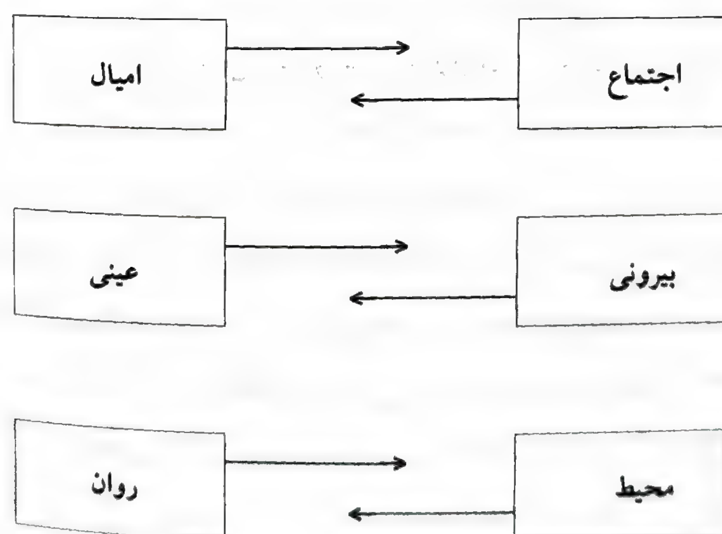
نمادگرایی [1] تولید بستری است که در آن انسان متحول می‌شود [و تغییر می‌کند]، نمادگرایی ویژگی‌هایی است که خاص روان[2] انسان است که از میان این ویژگی‌ها باید امیال[3] (لیبیدوی) تعریف‌شده به وسیلهٔ روانکاوی را در نظر گرفت، وانگهی، [با در نظرگرفتن سرکوب‌های روانی [4] امیال در ناخودآگاه،] نباید اهمیت آن را [از آنچه که هست] پررنگ‌تر کنیم. واقعیت‌های جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به نیروی مردانگی و تمام این داده‌های بیرونی [و عینی] ادراک با امیال عمیق ما ادغام می‌شوند تا بازنمایی ما از جهان را درست کنند. بین این دو بعد واقعیت، یکی عینی و دیگری درونی، تخیل رفت و برگشتی دائمی و تبادلی همیشگی را انجام می‌دهد که ژیلبر دوران این عمل رفت و برگشت را مسیر انسان‌شناسی [5] می‌نامد، زیرا این حرکت روان انسانی را متمایز می‌سازد. این مسیر تخیل را تعریف می‌کند»:[6]

1. symbolisme
2. psyché
3. pulsions
4. refoulé
5. le trajet anthropologique
6. Chelebourg, 2000, *L 'imaginaire littéraire*, P. 58

بالاخره، تخیل چیزی نیست مگر این مسیری که در آن بازنمایی شیء به وسیلهٔ فرمان‌های غریزی[1] (لیبیدویی) فاعل شبیه‌سازی و الگوسازی شود، [و] همان طور که پیاژه[2] به خوبی نشان داده است، این مسیری که در آن بازنمایی‌های درونی «به وسیلهٔ تطابقات قبلی فاعل» با محیط بیرونی[3] متقابلاً توضیح داده شود.[4]

پس تخیل دورانی پویایی است که بازنمایی جهان را به کمک تأثیر دوگانه [یعنی تأثیر] از محیط و از امیال تعیین می‌کند: از یک طرف، فرمان امیال [یا فرمان‌های] درونی بازنمایی واقعیت بیرونی را شکل می‌دهند؛ و از طرف دیگر، الزامات، فرمان‌های عینی محیط کمک به شکل دادن امیال درونی می‌کنند. تصاویر نمادین که تخیل را تشکیل می‌دهند، از این تعامل به وجود می‌آیند: این تعامل است که این تصاویر را فعال می‌کند و به آن‌ها معنا می‌دهد.[5]

فلش‌ها مسیر رفت و برگشت را مشخص می‌کنند



1. pulsionnels
2. Piaget
3. objectif
4. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 38
5. Chelebourg, 2000, *L'imaginair littérairs,* pp. 58-59

در واقع، تمام تلاش ژیلبر دوران در این است که «تصاویر را در مجموعهٔ فعالیت‌های انسانی ببیند»[1] مطالعاتی که ژیلبر دوران در ساختارهای انسان‌شناسی تخیل انجام می‌دهد «روانکاوی، نهادهای سنتی، نمادگرایی مذهبی، شعر، اسطوره‌شناسی، شمایل‌نگاری یا روانشناسیِ آسیب‌شناسی» را به یک اندازه شرح می‌دهد. هدف این اثر ارائهٔ تعریفی از معناشناسی[2] ابتدایی از تصاویر است و ایجاد یک «طبقه‌بندی از نمادهای مهم تخیل تحت شکل مقول‌های برانگیزنده»[3] است. «این همان طرحی است که در عنوان فرعی اثر، واژهٔ کهن‌الگوشناختی آن را مشخص می‌کند. موضوع بر سر بر پا کردن یک گونه‌شناسی کلی از کهن‌الگوهاست که در ارتباط با انگیزه‌های عمیقی است که کهن‌الگوها در پیوند با آن‌ها هستند».[4]

طبقه‌بندی تخیلات و کارکرد آن

اصل طبقه‌بندی

«اولین ارزش رویکرد دورانی [در حوزهٔ عمل] تخیل، پذیرش اصلی از طبقه‌بندی است که از تجربه‌های روانشناسی به دست آمده است. همچنین، ژیلبر دوران در راستای [یافتن] سرچشمه‌های تخیل سعی می‌کند از گاستون باشلار فراتر برود».[5] ژیلبر دوران با مطالعهٔ روانشناسی کودک متوجه می‌شود که با به دنیا آمدن نوزاد، او لایه‌ای روانی و جهانی را با خود حمل می‌کند که به او این توانایی را می‌دهد تا با فرهنگ‌های گوناگون همخوان شود. به همین خاطر او سعی می‌کند که ریشه‌های تفکر انسانی را در کودک جست‌وجو کند. وانگهی، ژیلبر دوران اصل طبقه‌بندی تخیلات را از روانشناسی کودک الهام می‌گیرد.

رویکرد ژیلبر دورانی در مورد تصاویر، الهام‌گرفته از کارهای عکس‌العمل‌شناسی[6] است که با فعالیت‌های بتچرو[7] و تحت نظارت او صورت

1. Ibid., P. 59
2. sémantisme
3. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 29
4. Chelebourg, 2000, *L'imaginair littéraire*, pp. 58-59
5. Ibid., pp. 59-60
6. réflexologie
7. Betcgerev

می‌گرفت. سپس در امتداد نظریه‌های پیاژه در خصوص چگونگی دستیابی به تشکیل نماد نزد کودک ادامه یافت. ژیلبر دوران با این فرضیه تحقیق خود را آغاز می‌کند «که رابطه‌ای همزمانی و ظریف بین حرکات بدن، مراکز عصبی و بازنمودهای نمادین وجود دارد».[۱] «عکس‌العمل‌های اصلی یا عکس‌العمل‌های غالب مانند الگوی حسی ـ موتوری از بازنمود جهان درک می‌شوند، و در نتیجه همچون الگوی حسی ـ موتوری از رفتار نمادین دریافت می‌شوند».[۲]

روشی که ژیلبر دوران آن را می‌پذیرد و سعی می‌کند طبق آن عمل کند، این است که «از حرکت‌ها [یا] ژست‌های مهم عکس‌العملی آغاز کند، تا شبکه‌ها و گره‌هایی که تثبیت‌شده‌ها و فرافکنی‌ها[۳] را روی اشیای محیط ادراکی تشکیل می‌دهند متمایز سازد».[۴] «موضوع، تشخیص گروه‌های نمادینی است که با حرکت‌ها [یا ژست‌های] اصلی در ارتباط هستند و همچنین جست‌وجوی اشیای برگزیده‌ای است که به دور آن‌ها یک سری از نمادها سعی می‌کنند به صورت طبیعی متجلی شوند. عملاً، با این کار، از یک طرف خوشه‌های تخیلی را به‌دست می‌آوریم، یعنی اینکه مجموعه‌هایی از نمادها که یک درونمایهٔ کهن‌الگویی مشترک را گسترش می‌دهند و از طرفی دیگر، با این عمل تلاش می‌کنیم هم‌شکلی‌ها[۵] یا دو قطبی‌ها[۶] را از میان تصاویر تعریف کنیم، یعنی قوانینی که نمادهای گوناگون را رهبری می‌کنند تا همدیگر را متقابلاً فرا بخوانند و همزمان به دور یک هستهٔ سازمان‌دهنده متمایل می‌شوند. در نتیجه با ادامهٔ روش باشلاری، هدف طبقه‌بندی دورانی، جمع‌آوری قوانین دسته‌بندی کردن تصاویر است اما، برای این کار، این طبقه‌بندی، عکس‌العمل‌های غالب را جانشین چهار عنصر فیزیک ابتدایی می‌کند [یعنی جایگزین چهار عنصر آب، آتش، هوا و خاک می‌کند]».[۷]

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 51-55
2. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 59
3. projections
4. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 54-55
5. isomorphismes
6. polarisations
7. Cheleborg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, pp. 59-60

می‌گرفت. سپس در امتداد نظریه‌های پیاژه در خصوص چگونگی دستیابی به تشکیل نماد نزد کودک ادامه یافت. ژیلبر دوران با این فرضیه تحقیق خود را آغاز می‌کند «که رابطه‌ای همزمانی و ظریف بین حرکات بدن، مراکز عصبی و بازنمودهای نمادین وجود دارد».[1] «عکس‌العمل‌های اصلی یا عکس‌العمل‌های غالب مانند الگوی حسی - موتوری از بازنمود جهان درک می‌شوند، و در نتیجه همچون الگوی حسی - موتوری از رفتار نمادین دریافت می‌شوند».[2]

روشی که ژیلبر دوران آن را می‌پذیرد و سعی می‌کند طبق آن عمل کند، این است که «از حرکت‌ها [یا] ژست‌های مهم عکس‌العملی آغاز کند، تا شبکه‌ها و گره‌هایی که تثبیت‌شده‌ها و فرافکنی‌ها[3] را روی اشیای محیط ادراکی تشکیل می‌دهند متمایز سازد».[4] «موضوع، تشخیص گروه‌های نمادینی است که با حرکت‌ها [یا ژست‌های] اصلی در ارتباط هستند و همچنین جست‌وجوی اشیای برگزیده‌ای است که به دور آن‌ها یک سری از نمادها سعی می‌کنند به صورت طبیعی متجلی شوند. عملاً، با این کار، از یک طرف خوشه‌های تخیلی را به‌دست می‌آوریم، یعنی اینکه مجموعه‌هایی از نمادها که یک درونمایهٔ کهن‌الگویی مشترک را گسترش می‌دهند و از طرفی دیگر، با این عمل تلاش می‌کنیم هم‌شکلی‌ها[5] یا دو قطبی‌ها[6] را از میان تصاویر تعریف کنیم، یعنی قوانینی که نمادهای گوناگون را رهبری می‌کنند تا همدیگر را متقابلاً فرا بخوانند و همزمان به دور یک هستهٔ سازمان‌دهنده متمایل می‌شوند. در نتیجه با ادامهٔ روش باشلاری، هدف طبقه‌بندی دورانی، جمع‌آوری قوانین دسته‌بندی کردن تصاویر است اما، برای این کار، این طبقه‌بندی، عکس‌العمل‌های غالب را جانشین چهار عنصر فیزیک ابتدایی می‌کند [یعنی جایگزین چهار عنصر آب، آتش، هوا و خاک می‌کند]».[7]

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 51-55
2. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 59
3. projections
4. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 54-55
5. isomorphismes
6. polarisations
7. Cheleborg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, pp. 59-60

از عکس‌العمل‌های غالب تا منظومه‌های تخیل

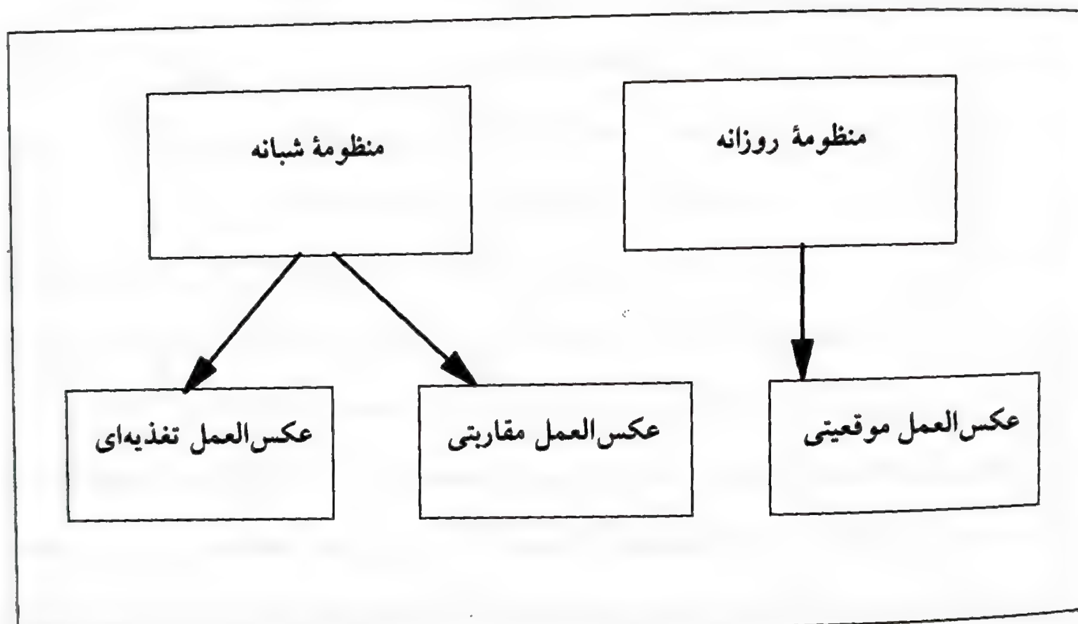
علم عکس‌العمل‌شناسی، سه عکس‌العمل اصلی را از یکدیگر متمایز می‌سازد:

۱. عکس‌العمل موقعیتی[۱]

۲. عکس‌العمل تغذیه‌ای[۲]

۳. عکس‌العمل مقاربتی[۳]

ژیلبر دوران این سه عکس‌العمل اصلی را در دو منظومهٔ روزانهٔ تخیلات[۴] و منظومهٔ شبانهٔ تخیلات[۵] قرار می‌دهد. عکس‌العمل موقعیتی در منظومهٔ روزانه و دو عکس‌العمل دیگر در منظومهٔ شبانه قرار می‌گیرند که در ادامه به صورت کامل توضیح داده خواهد شد.



عکس‌العمل موقعیتی: اولین عکس‌العمل، عکس‌العمل غالب موقعیتی است «که به لطف آن نوزاد وارد [وضعیت] عمودی و افقی می‌شود؛ نوزاد با قرارگرفتن در وضعیت ایستاده دست‌هایش را آزاد می‌کند و جهان را با فاصله و به کمک چشم، آن‌چنان که به کمک گوشش درک می‌کند، می‌بیند و می‌فهمد. [دومین

1. position
2. nutrition
3. copulative
4. le régime diurne
5. le régime nocturne

عکس‌العمل، عکس‌العمل] غالب تغذیه‌ای [است] که به کمک [عمل] مکیدن و هضم کردن نمایان می‌شود؛ مکیدن و هضم کردن دو عملی هستند که با احساس گرما و حواس چشایی، لامسه، بویایی و دیگر حواس همراه است. و در آخر، [عکس‌العمل] غالب مقاربتی [یا رابطه‌ای یا جنسی] [را می‌توان معرفی نمود؛ عکس‌العمل رابطه‌ای] فرمان‌های چرخه‌ای و آهنگ‌دار را که در پیوند با امیال جنسی است و خصوصاً فرمان‌های چرخه‌ای و آهنگ‌داری که از ادراک زمان تقویمی درک شده است را تشکیل می‌دهد. اما روانکاوی به خوبی نشان داده است که پیوندی بین عمل تغذیه‌ای و عمل مقاربتی وجود دارد. [که برای نمونه می‌توان گفت] عمل مکیدن فعالیتی جنسی‌شده[1] است. پس بدین‌ترتیب، این تقسیم‌بندی سه گانه [که در ارتباط با] عکس‌العمل‌ها[ست] به کمک تقسیم‌بندی دوگانه[ی دیگری یعنی منظومهٔ روزانه و منظومهٔ شبانه که این تقسیم‌بندی سه‌گانه را در دل خود قرار می‌دهد] درک شده است. [در واقع، این تقسیم‌بندی جدید] هر دو عمل تغذیه‌ای و عمل مقاربتی [یا جنسی را در یک گروه قرار می‌دهد، یعنی در گروه منظومهٔ شبانه تا بدین وسیله] این دو عمل را در مقابل [عکس‌العمل] تسلط رفتاری[2] قرار دهد. این دو مقولهٔ برتر[3] که با عکس‌العمل‌های غالب [همراه است] منظومه‌های تخیل را تشکیل می‌دهند. آن مقوله [یا گروهی] که به کمک عمل تغذیه‌ای، هضمی و همچنین به کمک عمل جنسی ساختاربندی شده، با منظومهٔ شبانهٔ تخیل مشخص می‌شود».[4] در واقع، می‌توان به منظومهٔ شبانهٔ تخیلات ویژگی دیگری را که کم‌وبیش ظلمانی است و مربوط به «لذات شکم»[5] است و «عرف و سنت آن را به رسمیت می‌شناسد اضافه نمود و در نتیجه، مقوله [یا گروهی که مربوط به عکس‌العمل] غالب وضعیتی است، در پیوند با منظومهٔ روزانهٔ تخیل [در نظر گرفته شده است]».[6]

---

1. érotisée
2. posturale
3. catégories supérieures
4. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 60
5. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 59
6. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 60

وانگهی، این دو منظومهٔ تخیلات برای مقابله با زمان و اضطراب از مرگ دو روش گوناگون را ارائه می‌دهند. تخیل در کلیتش، شامل «تلاش انسان برای ایجاد کردن امیدی پایدار، نسبت به جهان عینی مرگ و بر ضد جهان عینی مرگ»[۱] است و این امید انگیزهٔ ژرف همهٔ نمادها است و به وسیلهٔ شکل فضایی[۲] (همان‌جا) و به کمک بازنمایی فضا است که تخیل تلاش می‌کند پیروزی انسان بر سرنوشت محتومش را معنادار سازد.

منظومه‌ها و ساختارهای تخیل

از بُعد معنایی باید این نکته را به خاطر سپرد: «بدون [تاریکی و] ظلمات، نور وجود ندارد؛ در حالی که عکس آن درست نیست».[۳] ژیلبر دوران در ابتدای بخش اول کتاب ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی، از عبارت بالا استفاده می‌کند تا یک اصل معناشناسی را به خواننده خاطرنشان سازد، زیرا برای طبقه‌بندی، جداسازی و همچنین برای اینکه استفادهٔ معناشناختی[۴] و کارکرد این دو منظومهٔ تخیلی را که در ادامه خواهد آمد درک کنیم، باید این قانون نمادشناسی را به خاطر سپرد.

لازم به ذکر است که منظور ژیلبر دوران از منظومهٔ ساختاری، کلی و عمومی است که در آن گروهی از تصاویر، از یک تخیل مشترک و مشابه استفاده می‌کنند. بر اساس این تعریف ژیلبر دوران، تمام تخیلات انسانی را در دو منظومهٔ بسیار بزرگ تقسیم‌بندی می‌کند: منظومهٔ روزانهٔ تخیلات و منظومهٔ شبانهٔ تخیلات.

منظومه‌های تخیل

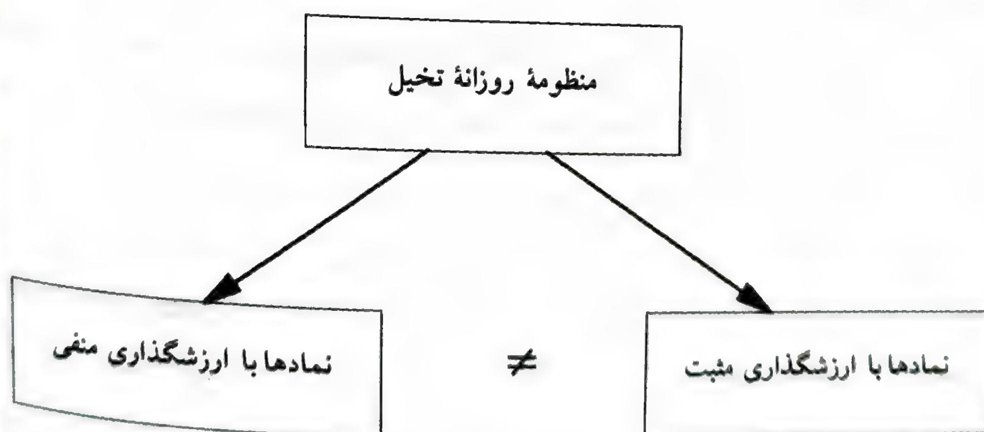
منظومهٔ روزانهٔ تخیل

بر اساس عبارت بالا (بدون [تاریکی و] ظلمات، نور وجود ندارد؛ در حالی که

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 499
2. forme spaciale
3. Ibid., p. 69
4. sémantisme

عکس آن درست نیست)، منظومهٔ روزانه کاملاً منظومه‌ای تضادی[1] است. «این منظومه «ضد» ظلمات، ضد معنای ظلمات، ضد حیوانیت و ضد سقوط، یعنی بر علیه کرونوس، زمان کشندهٔ فکر [و تخیل] است».[2] «در درونمایهٔ سقوط، به راحتی می‌توان تأثیری از تسلط و غلبهٔ وضعیتی[3] یا رفتاری را ملاحظه نمود: منظومهٔ روزانه به وسیلهٔ عمودیت، فراخواندن تعالی، فراخواندن پاکی، فراخواندن نور [و همچنین] به وسیلهٔ جست‌وجوی بی‌مرگی و فناناپذیری مشخص شده است. این منظومه داوطلب فتح، پیروزی و عبورکردن [از موانع و حدود] است: منظومهٔ روزانه، منظومه‌ای قهرمانانه است».[4]

منظومهٔ روزانه اساساً منظومه‌ای تضاد است. منظومهٔ روزانه دو گروه بزرگ از تصاویر را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد: تصاویر گروه اول که به معنای ترس زیاد از زمان است؛ و تصاویر گروه دوم که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطرابِ از زمان و میل بالا رفتن و گذرکردن از شرایط انسانی است. در شکل زیر می‌توان رابطهٔ این دو نمادها را مشاهده نمود. این رابطه، در واقع، ساختار این نوع تخیل را نشان می‌دهد: دو قطب به هیچ عنوان با یکدیگر تعامل برقرار نمی‌کنند، بلکه رابطهٔ آن‌ها رابطهٔ رد و نفی است.



1. antithétique
2. Ibid., p. 213
3. la dominante posturale
4. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, pp. 60-61

به زبانی دیگر می‌توان گفت که بزرگ‌ترین ویژگی منظومهٔ روزانه، نفی یکدیگر از طرف هر یک از دو قطب سازندهٔ آن است. در واقع، افکار انسان در این ساختار، همان افکار انسان ابتدایی است. بر اساس این تفکر، انسان جهان را به دو مقولهٔ خوب و بد تقسیم می‌کند و بدین طریق انسان، دنیا را ارزشگذاری می‌کند.

هر دو نماد (منفی و مثبت) صورت‌های زمان را نشان می‌دهند، بدین معنا که انسان به طور ناخودآگاه گذر زمان را حس می‌کند. با گذر زمان او خود را به مرگ نزدیک‌تر می‌بیند. پس نوعی تصاویر و نمادها با ارزشگذاری منفی در ذهن او ظاهر می‌شوند که در پشت تمام این نمادها، ترس پنهان شده است. این ترس، ترس از مرگ و یا به عبارتی دیگر ترس از گذر زمان است. در مقابل این ترس، ذهن به طور خودکار، عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه‌حل یا دارویی برای این ترس و اضطراب پیدا کند. این عمل جبرانی، خود را به وسیلهٔ تصاویر تخیلی نشان می‌دهد و این تصاویر، همان نمادها یا تصاویر با ارزشگذاری مثبت در ذهن انسان است. در این صورت زمان تحت کنترل انسان قرارمی‌گیرد.

نمادها با ارزشگذاری منفی به سه‌گونه بروز می‌یابند:

۱. نمادهای ریخت‌حیوانی[1]

۲. نمادهای ریخت‌تاریکی[2]

۳. نمادهای ریخت‌سقوطی[3]

نمادهای ریخت‌حیوانی نشان‌دهندهٔ تصاویر حیواناتی هستند که نه فقط تصویر خود حیوان را نشان می‌دهند، بلکه شامل خصوصیات خاص حیوان هم می‌شوند: جنب و جوش و حرکت حیوان، وحشیگری، خشونت و حمله کردن آن. در واقع، تصویر حیوانات[4] تخیلی دو جنبهٔ اصلی از زمان را معرفی می‌کنند: ۱.گذر و حرکت زمان؛ ۲. نابود کردن همه چیز از طریق زمان و تصویر حیوان

1. thériomorphes
2. nycotomorphes
3. catamorphes
4. bestiaire

تخیلی این دو ویژگی را در خود دارد: ۱. حیوان «چیزی است که دارای جنب‌وجوش[1] است، فرار می‌کند و نمی‌توان او را گرفت، [۲.] از طرفی حیوان همان چیزی است که می‌درد و پاره می‌کند و می‌خورد [در نتیجه می‌کشد]».[2] در واقع، حیوان یادآور کرونوس[3] است که بچه‌هایش را درید.

نمادهای ریخت‌تاریکی را به کمک واژگان تاریکی، برای مثال تصاویر شبی را که معرف ترس حاصل شده از زمان است، نشان می‌دهند. این گروه تحت سلطهٔ نمادهای ماه و زنانگی است. این گروه تصاویر عادت‌های ماهیانگی زنانه را که دورهٔ آن با چرخهٔ ماه یکی است، گسترش می‌دهند، به نوعی که تصاویر خون، ناپاکی، آب سیاه و همچنین تصاویر کورشدگی را می‌توان در این طبقه‌بندی قرارداد.

نمادهای ریخت‌سقوطی نه فقط تصاویر سقوط را نشان می‌دهند، بلکه «سرگیجه، [حس] سنگینی، یا له‌شدگی»[4] را هم به نمایش می‌گذارند. این نمادها به مفهوم گناه و خصوصاً، گناه مربوط به خوردن گوشت حیوانات ارجاع داده می‌شوند. این نمادها سقوط انسانی را که از بهشت رانده و فانی شده است بیان می‌کنند.

در تقابل با تمام تصاویر زمان که به صورت منفی ارزشگذاری شده‌اند (یعنی نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی)، نمادگرایی دیگری به نام «نمادگرایی قرینه‌ای» ظاهر می‌شود. «[این نمادگرایی] در ارتباط با [نمادهایی است که] فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت و بر مرگ [را نشان می‌دهند]».[5] این نمادگرایی دومین‌گونه از تصاویر منظومهٔ روزانه را تشکیل می‌دهد.

در واقع، در عمق منظومهٔ روزانه، ژیلبر دوران سه گروه دیگر از نمادها را مشخص می‌سازد. ابتدا، نمادهای عروجی[6] را معرفی می‌کند که به وسیلهٔ آن‌ها

---

1. grouille
2. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 96
3. Kronos
4. Ibid., p. 124
5. Ibid., p. 135
6. ascensionnel

انسان به حکمرانی‌ای اورانی[1] می‌رسد، ترجیحاً می‌توان گفت به حکمرانی آسمانی می‌رسد؛ وانگهی، این نمادهای عروجی نیز، پیروزی و فتح قدرت اولیهٔ انسان را در آسمان نشان می‌دهند: قدرتی که با بیرون شدن از بهشت از دست داده بود؛ در اینجا، با تصاویر مربوط به تعالی، عروج، اوج[2]، بال پرنده، فرشته، مرد بسیار بزرگ یا نره‌غول[3] مواجه می‌شویم. بعد از این نمادهای عروجی، نوبت به نمادهای تماشایی[4] می‌رسد که از انسان تماشاچی درست می‌کنند؛ این نمادها «نمادهای مربوط به نور و اندام‌های نور» را طبقه‌بندی می‌کنند: خورشید، چشم، کلام الهی[5] یا حضرت مسیح و در انتها، با نمادهای جداکننده[6] روبه‌رو می‌شویم که نشان از قدرت و پاکی می‌دهند. این نمادها به کمک شمشیر بُران اسطوره‌ای پاکی را از پلیدی متمایز می‌سازند. این گروه از نمادها نشان‌دهندهٔ پیروزی و پیوستن به تعالی هستند که با نماد پیکان، شمشیر بران اسطوره‌ای، عصای سلطنتی و غیره مشخص شده‌اند. در واقع، نمادهای جداکننده متعلق به آخرین گروه نمادها از «منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری مثبت» هستند. ورود این «نمادهای جداکننده»[7] برای تقویت نمادهای عروج و نمادهای تماشایی است. در حقیقت، در تمام این نمادهایی که معرفی شد، نوعی از خویشاوندی بین تمام کهن‌الگوها وجود دارد که اصطلاحاً آن را «هم‌شکلی»[8] می‌نامیم. بدین معنی: نه فقط هر گروه از نمادها (مثلاً نمادهای جداکننده با نمادهای تماشایی و ...) با یکدیگر اختلاف دارند، بلکه یک یا چند وجه تشابه هم با هم دارند. برای نمونه هم شکلی‌ای که باعث می‌شود نمادهای عروج را با نمادهای تماشایی و با نمادهای جداکننده پیوند دهیم این است که هر سه سعی دارند به پاکیزگی روحی و حالت روحانی برسند. اولی با حرکتی عمودی و با ترک کردن قطب مخالف خود که

---

۱. ouranienne: صفت ouranien از اسم Ouranos گرفته شده است که [نماد و] تجلی آسمان در اسطوره‌شناسی یونان است. این صفت آنچه را که مخصوص الوهیت آسمانی است نشان می‌دهد. Ouranos خدای یونانی است که آسمان را متجلی می‌سازد.

2. élévation
3. géant
4. spectaculaire
5. le verbe divin
6. diaïrétiques
7. Ibid., p. 178
8. isomorphisme

همان مرتبهٔ پست (جایگاه شیطان، جای کثیف، بدبو، جهنم و ...) است سعی می‌کند به بالا (جایگاه خداوند یکتا یا بر اساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، مکانی تمیز، خوشبو، بهشت و ...) صعود کند و این صعود کردن همیشه با نماد نور که متعلق به نمادهای تماشایی است پیوند خورده است. به علاوه، این صعود و حرکت عمودی، به وسیلهٔ نمادهای جداکننده قوی‌تر می‌شود (اگر عصای پادشاه نماد عمودیت است، شمشیر با حالت عمودی خود این نماد را قوی‌تر می‌کند):

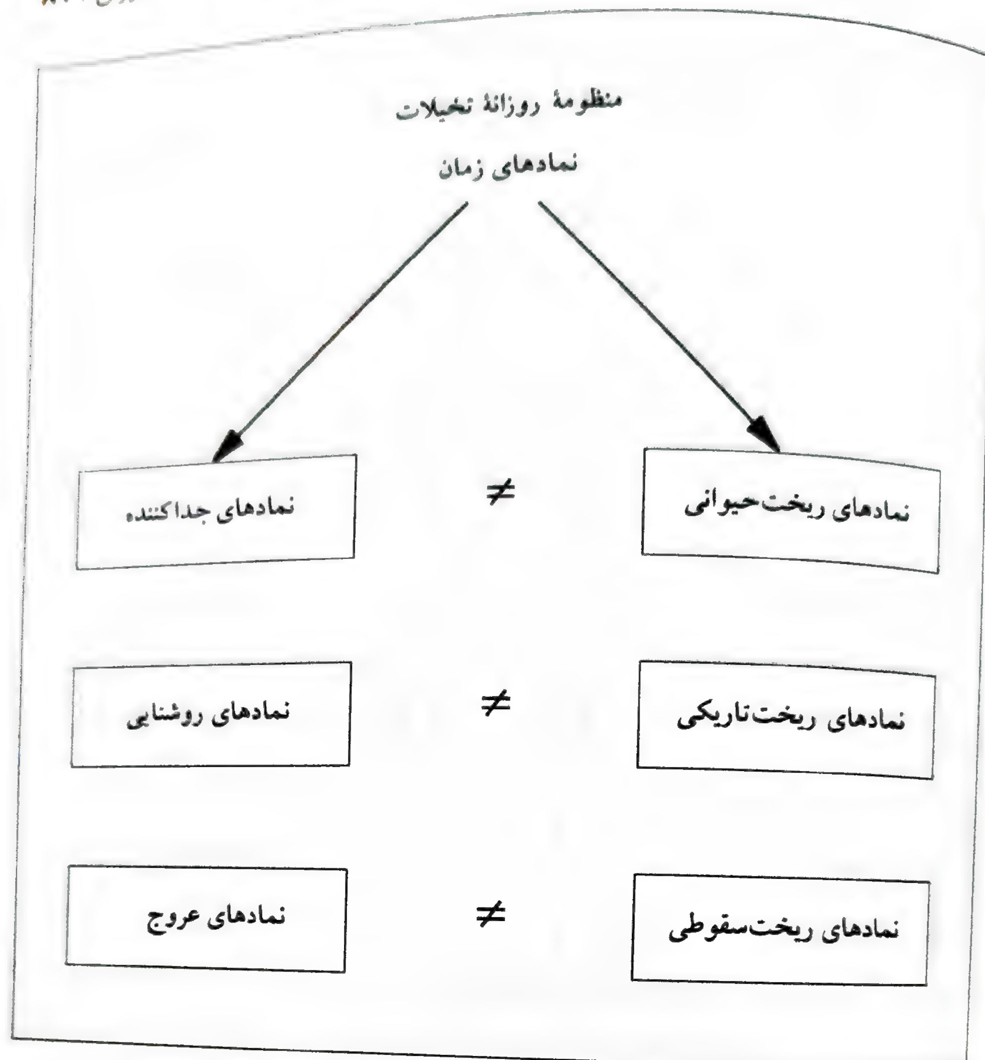
۱. شمشیر سلاحی است که به وسیلهٔ آن می‌توان اهریمن را نابود کرد. به نظر اسطوره‌شناسان، نبرد یک جنبهٔ روحانی دارد و یک جنبهٔ عقلانی؛ زیرا سلاح، نماد روحانیت و برتری‌جویی[1] است. هنگامی که قهرمان دیو را با سلاح خود نابود می‌کند، در واقع نفس خود را پاک کرده است و از لحاظ شخصیتی درجه‌ای به بالا صعود کرده است یا به تعبیر دیگر برتری و اعتلا انجام گرفته است؛ در واقع، تمام عملیات عروج و تعالی با روش‌های جداسازی و پاک شدن همراه است؛

۲. شمشیر سلاحی است که هر چیز را به دو قسمت تقسیم می‌کند: با یک ضربهٔ شمشیر خوبی از بدی جدا می‌گردد؛

۳. سلاحی که قهرمان با آن مجهز می‌شود نماد قدرت، نماد پاکی و نماد جنسی (مثلاً سلاح‌های برافراشته) است؛ و در آخر، حالت عمودی نگاه داشتن شمشیر، شبیه به حالت عمودی در هنگام صعود می‌باشد؛ این حالت عمودی، نماد دیگری را هم زنده می‌کند و آن همان، نماد باردار کردن جنس مخالف به وسیلهٔ مرد می‌باشد.

جدول زیر طرز قرار گرفتن نمادهای مثبت و منفی را نشان می‌دهد و رابطهٔ آن‌ها ساختار این نوع منظومه و تخیل را نشان می‌دهد:

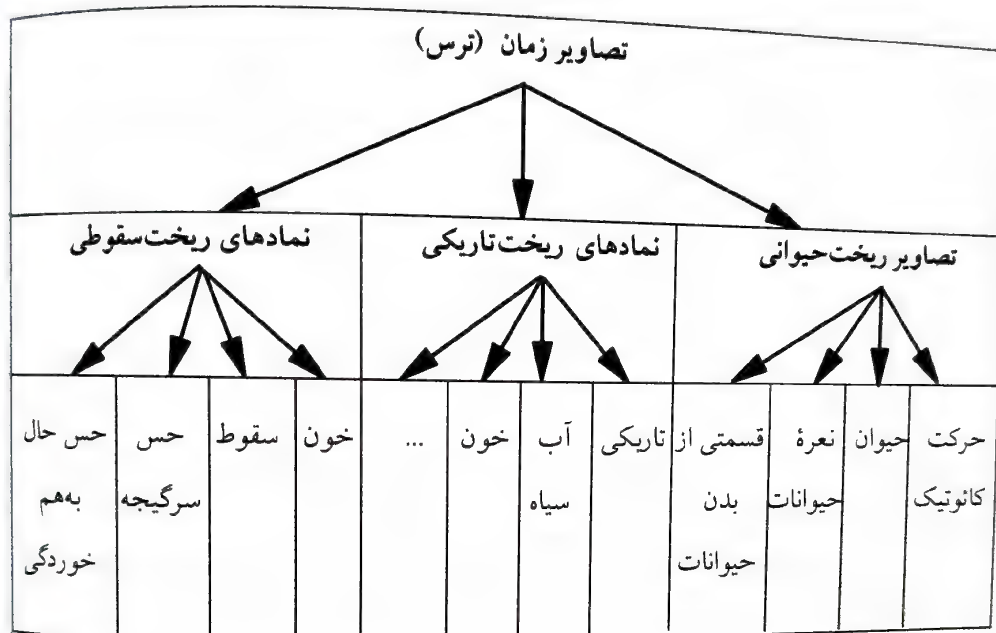
1. sublimation



همان‌طور که در جدول بالا مشاهده می‌شود، نمادها با ارزشگذاری منفی و مثبت در مقابل یکدیگر قرارمی‌گیرند و اصطلاحاً تشکیل خوشه‌ای از انگور را می‌دهند که به آن هم‌شکلی[1] می‌گویند. این نمادها از درونمایهٔ برتری به نام زمان سرچشمه می‌گیرند. توضیح اینکه هرکدام از این نمادها (برای نمونه: نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی، ریخت‌سقوطی) به تنهایی شامل نمادهای دیگری می‌شوند که به صورت خوشه‌ای در زیر یک نماد بزرگ‌تر قرارمی‌گیرند. این نمادها، از یک طرف، با نمادهای گروه دیگر متفاوت هستند و از طرفی دیگر، وجود هم‌شکلی آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. این عنصر مشترک با

1. isomorphisme

هم‌شکلی همان عنصر ترس از زمان در نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی است؛ و وجود کنترل زمان برای نمادهای عروج، تماشایی و جداکننده. بدین‌ترتیب، این شش نماد اصلی که در بالا نام برده شد، در زیر تصویر بزرگ‌تری به نام تصویر زمان قرار می‌گیرند که همهٔ این‌ها خوشه‌ای را تشکیل می‌دهند به نام شکل‌های زمان[1].



منظومهٔ شبانهٔ تخیل

در بخش پیشین (منظومهٔ روزانه) دیدیم ترس از زمان صورت‌های تهدیدکننده‌ای به خود می‌گیرد (ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ...) آن‌گاه، انسان سعی می‌کند با عملی جبرانی این اضطراب درونی‌ای را که با تصاویر حیوانی، تاریکی و سقوطی ملموس شده‌اند کنترل کند و به نوعی بر این اضطراب درونی غلبه کند: روان انسان این ترس از زمان و این صورت‌های تهدیدکننده را به کمک نمادهای «عروج»، «تماشایی» و «جداکننده» تحت سیطرهٔ خود در می‌آورد و در حد امکان بر آن‌ها با حرکتی قهرآمیز غلبه می‌کند. اما راه دیگری هم غیر از این عمل قهرآمیز و قهرمانانه برای کنترل کردن زمان وجود دارد و آن

1. visages du temps

برای مثال «شبیه شدن» با دشمن است، بدین طریق انسان می‌تواند بر او غلبه کند. نمونهٔ دیگری بیاوریم: واکسن در اصل همان میکروبی است که می‌تواند انسان را نابود کند ولی با ضعیف کردن آن و تزریق در بدن انسان این میکروب دیگر قادر نیست انسان را نابود کند. انسان ضد دارو را از خود دارو به دست می‌آورد.

تمام شکل‌های زمان یعنی تصاویری که تولید ترس می‌کنند بار دیگر در منظومهٔ شبانه تکرار می‌شوند ولی همه چیز تلطیف می‌شود و تقریباً از ترس خالی می‌شوند:

۱. اگر در منظومهٔ روزانه تصویر پوزهٔ حیوان با دندان‌های تیز دیده می‌شود و ترس خود را به شکل‌های گوناگون مثلاً ترس از دریده شدن نشان می‌دهد، برعکس، در منظومهٔ شبانه همین تصویر دریده شدن با پوزهٔ حیوان درنده، جای خود را به تصاویر تلطیف‌شده که شبیه به تصویر دریده شدن است می‌دهد: به جای پاره شدن با آرواره‌های وحشتناک و با دندان‌های تیز، تصویر بلعیده شدن ظاهر می‌شود. و در واقع، این تصویر بلعیده شدن یادآور همان عمل «مکیدن» شیر مادر در کودکی است. در منظومهٔ شبانه تصویر گرداب، ورطه، مهلکه به مکانی آرام و محافظ تبدیل می‌شود: «تصویر ماهی حضرت یونس». با ظاهر شدن این تصویر در تخیل، تخیل‌کننده خود را به شکل ناخودآگاه از گذر زمان محفوظ می‌دارد و بدین وسیله سعی دارد که به شکل تخیلی زمان را کنترل کند. نکتهٔ دیگر: با وارد شدن به منظومهٔ شبانه ترس از مرگ کمتر می‌شود ولی هیچ‌وقت به طور کامل از بین نمی‌رود و همیشه این منظومه اثری از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری منفی آن را با خود دارد. به همین دلیل ژیلبر دوران بر این باور است که تمام تصاویری که در منظومهٔ روزانه حضور دارند در منظومهٔ شبانه هم دیده می‌شوند با این تفاوت که ترس در آن‌ها بسیار کمتر و کم‌رنگ‌تر می‌شود. شازده کوچولو اثر آنتوان دو سنت اگزوپری[1] نمونهٔ خوبی از این تلطیف است.

> وقتی شش ساله بودم روزی در کتابی راجع به جنگل طبیعی که سرگذشت‌های واقعی نام داشت تصویر زیبایی دیدم. تصویر مار بوآ را

1. Antoine de saint-Exaupéry

نشان می‌داد که حیوان درنده‌ای را می‌بلعید. اینک نسخه‌ای از آن تصویر را در بالا می‌بینید.

در این کتاب گفته بودند که مارهای بوآ شکار خود را بی‌آنکه بجوند درسته قورت می‌دهند. بعد، دیگر نمی‌توانند تکان بخورند و در شش ماهی که به هضم مشغولند می‌خوابند.[1]

حضور واژهٔ «بلعیدن» در صحنهٔ بالا و تکرار آن به صورت‌های گوناگون (بی‌آنکه بجود، قورت دادن) نشان از حضور تخیل راوی در منظومهٔ شبانه دارد. تخیل راوی تلاش دارد تا به هر شکلی زمان را به کنترل خود درآورد. او در تخیل سعی می‌کند خود را به زمانی که شیر مادر را می مکید برساند. ترس از دریده شدن با عمل بلعیده شدن تلطیف می‌شود. به همین خاطر است که راوی در همین پاراگراف اصرار دارد که بگوید مارهای بوآ طعمهٔ خود را «نمی‌جوند». در واقع، واژهٔ «بلعیدن» نشانه‌ای است که خواننده را به طرف منظومهٔ شبانهٔ تخیلات راهنمایی می‌کند و واژهٔ «جویدن» در پیوند با منظومهٔ روزانهٔ تخیلات است، اما راوی با استفاده از نفی این واژه را به قلمرو منظومهٔ شبانه وارد می‌کند. وانگهی، راوی با انتخاب واژهٔ «بلعیدن» به صورت ناخودآگاه سعی دارد ترس از دریده شدن به وسیلهٔ دندان‌های برنده را از بین ببرد و عمل دیگری یعنی بلعیده شدن را جایگزین آن سازد تا بدین وسیله بتواند به اعماق پایین رود و خود را از گذر زمان حفظ کند. توجه داشته باشیم که در روانکاوی عمل جویدن عملی است که بعد از عمل مکیدن و بلعیدن ظاهر می‌شود (همچنین، در اسطوره‌شناسی عمل بلعیدن پاک‌تر از عمل جویدن در نظر گرفته می‌شود، زیرا با خوردن گوشت، انسان یاد می‌گیرد که خون حیوان را هم بخورد که با این عمل رفتار و کردار و خوی درندگی حیوان هم در او زنده می‌شود، در صورتی که شیر، در هنگام شیرخوارگی، غذایی است که طبع درنده‌خویی را از انسان دور می‌کند و تمام اسطوره‌ها آن را مثبت ارزشگذاری کرده‌اند). کودک در ابتدا با عمل مکیدن از شیر مادر تغذیه می‌کند و بعد از مدتی برای زنده ماندن شروع به جویدن غذا

---

۱. اگزوپری، شازده کوچولو، ص ۱۳

می‌کند. روان انسان تجربه می‌کند که برای زنده ماندن به صورت فیزیکی این دو عمل لازم است و همین‌طور یکی از دیگری خشن‌تر. به همین خاطر، روان انسان هم می‌آموزد که از این دو عمل استفاده کند و آن‌ها را به صورت نماد تغییر شکل می‌دهد و برای اینکه، برای مثال، به انسان بگوید در چه مرحله‌ای است از این دو تصویر استفاده می‌کند: عمل بلعیدن در صحنهٔ بالا دیگر یک واژهٔ ساده به معنای بلعیدن چیزی نیست، بلکه نماد است: در جست‌وجوی محلی آرام =کنترل زمان (آیا تصویر بالا، یادآور همان بلعیده شدن انسان به وسیلهٔ ماهی نیست؟).

علاوه بر تلطیف شدن ترس در منظومهٔ شبانه، می‌توان از ویژگی دیگر آن نام برد: بی‌منطقی این منظومه. آیا در منطق این امکان وجود دارد که «کل» درون «جزء» شود؟ آیا این امکان وجود دارد که «فیل (=کل)» در داخل «مار بوآ (جزء)» شود:

> اما نقاشی من شکل کلاه نبود، تصویر مار بوآ بود که فیلی را هضم می‌کرد. آن وقت من توی شکم مار بوآ را کشیدم تا آدم بزرگ‌ها بتوانند بفهمند.[1]

وانگهی، در این منظومه یاد می‌گیریم که چگونه ترس را نیاموزیم و بدین ترتیب زمان را کنترل کنیم؛ در ضمن، سبک نوشتن نویسندگان نیز در این منظومه تغییر می‌کند؛ بدین صورت که نویسنده برای اینکه سرعت متن را کم کند و حرکت رو به پایین را تحت کنترل خود قرار دهد، مجبور است که از کلمات تکراری استفاده کند. حرکت رو به پایین همیشه با این خطر روبه‌روست که کنترل خود را از دست داده و به سقوط تبدیل شود.

۲. تصویر سقوط (در هنگام سقوط حرکت بسیار سریع، غیر قابل کنترل است. حالت سرگیجه یکی دیگر از ویژگی‌های آن است و در هنگام تماس با زمین، برخورد بسیار شدید است)، به تصویر حرکتی آرام و قابل کنترل تغییر شکل پیدا می‌کند. در این حالت تماس با زمین بسیار نرم و یا حالت فنری خواهد گرفت (قیدهایی همچون: «به آرامی»، «آهسته آهسته»، «آرام آرام» و ... برای تشخیص منظومهٔ شبانه به ما کمک می‌کنند).

۳. اگر در صورت‌های زمان، تصویر شب بسیار ترسناک است، در منظومهٔ

---

۱. همان، ص ۱۴

شبانه، تصویر شب همراه با نور، تنوع رنگ‌ها و خالی از ترس می‌شود.

برای درک بهتر آنچه که گفتیم مثال دیگر بیاوریم: «فرشتهٔ مرگ» یا همان «عزرائیل» را در نظر بگیریم: «فرشتهٔ مرگ» از دو کلمهٔ فرشته و مرگ تشکیل شده است. کلمهٔ مرگ (همچون کلمهٔ عزرائیل) در انسان ترس ایجاد می‌کند و متعلق به منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری‌های منفی است، اما کلمهٔ فرشته با قرار گرفتن در مقابل کلمهٔ مرگ آن را تعدیل می‌کند و حتی می‌توان گفت ترس را در انسان کم می‌کند. در این حالت فرشتهٔ مرگ در پیوند با منظومهٔ شبانه قرار می‌گیرد. در حقیقت، بین دو واژهٔ فرشته و مرگ تعامل و صلح برقرار می‌شود که نشانگر این است که در منظومهٔ شبانه، رابطهٔ قطب‌ها از نوع رد و نفی نیست.

منظومهٔ شبانه، برعکس منظومهٔ روزانه، عملی قهرمانانه نیست. این منظومه بیشتر به آرامش، خواب، راحتی و استراحت متمایل است. به طور کلی، منظومهٔ شبانه ارزش‌های حسی ـ عاطفی[1]ای را که منظومهٔ روزانه به تصاویر هنری و ادبی اختصاص می‌دهد، وارونه و تلطیف می‌کند. «پادزهر زمان دیگر در محدودهٔ فراانسانی [یعنی در] تعالی جست‌وجو نخواهد شد [...]، بلکه در درون گرم و مطمئن ماده یا در آهنگ‌های ثابتی که پدیده‌ها و حوادث را تجزیه و مشخص می‌کنند [جست‌وجو خواهد شد]»[2] انتخاب[3]، جدایی عکس‌العمل‌های غالب تغذیه‌ای و مقاربتی را در داخل این منظومه به وجود می‌آورد. شب و موکبش با ترس و نگرانی‌های ساده و تلطیف‌شده‌اش، با میل شهوانی و غریزی‌اش[4] به جای ظلمات ترسناکی که انسان بر علیه آن در منظومهٔ روزانه می‌جنگد می‌نشیند. تخیل شب در منظومهٔ روزانه همیشه با ترس بسیار زیاد همراه است، به نوعی که می‌توان گفت ترس و وحشت از عناصر اصلی تخیل تصویر شب در منظومهٔ روزانه هستند. به عکس، در منظومهٔ شبانه، همین تصویر شب ظاهر می‌شود، اما همراه با ترسی کمتر و ضعیف‌تر؛ ترس از شب، در منظومهٔ شبانه تلطیف می‌شود و حالت شهوانی به خود می‌گیرد؛ رنگ‌های گوناگون و ستارگان در شب ظاهر می‌شوند؛ آسمان دیگر تاریک و ظلمانی

1. affectives
2. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 220
3. alternative
4. charnelle

نیست؛ بلکه پوشیده از ستارگان و نور آن‌هاست. اعماق دیگر به عنوان خطر سقوط ادراک و تخیل نمی‌شوند، بلکه همچون دعوتی برای داخل شدن به درون گرم موجودات در نظر گرفته می‌شوند.

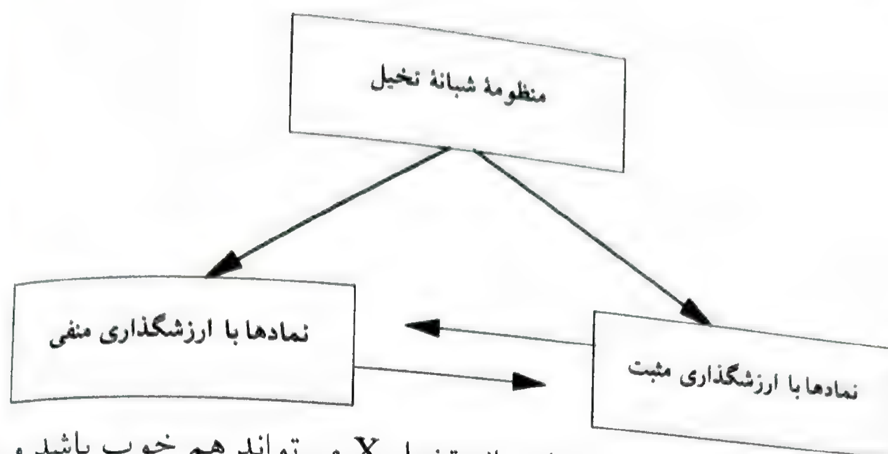
«عقده‌های آمپدوکله[1] و نووالیس[2] به خوبی نشان‌دهندهٔ افتراق بین این دو منظومه هستند. عقدهٔ آمپدوکله با منظومهٔ روزانه در پیوند است: با انتخاب مرگ، فیلسوف سعی می‌کند پیروزی‌اش بر زمان را نشان دهد و [به همین خاطر] به درون آتش، دایرهٔ متعالی از روح پاک، داخل می‌شود. عقدهٔ نوالیس، به عکس، کاملاً [در پیوند با منظومهٔ] شبانه است: رویابین در گرمای درونی زمین پناهگاهی را علیه زمان و مرگ جست‌وجو می‌کند. در نتیجه، کاملاً می‌فهمیم که ژول‌ورن احتمالاً توانست عقدهٔ «خاک ـ گرم» را به ویژگی‌های نوالیسی[3] تبدیل کند: او به نوعی، تناقض این عقدهٔ «خاک ـ گرم» را با عقدهٔ آمپدوکله نشان داد، او آرزوهای ظریف مخصوص به تصویر لانه را تا نهایتش نمایش داد».[4]

ساختار تخیل در منظومهٔ شبانه برخلاف ساختار تخیل در منظومهٔ روزانه «نفی و رد» نیست، بلکه رابطهٔ بین دو قطب همراه با تعامل و پیوند و یا چرخه‌ای است. وضعیت قرار گرفتن قطب‌های تخیلی در «منظومهٔ روزانه» به صورت تقابلی است و انسان یا در قطب بد قرار دارد یا در قطب خوب و همیشه حرکت از قطب بد به قطب خوب با عملی قهرمانانه و قهرآمیز انجام می‌گیرد.

روز ≠ شب
نور ≠ ظلمات (تاریکی محض)
بهشت ≠ جهنم
بالا ≠ پایین

اما، درست برعکس منظومهٔ روزانه، در منظومهٔ شبانه تصاویر و نمادها به صورت تقابلی نسبت به هم قرار نمی‌گیرند، بلکه از قطبی به قطب دیگر در حال حرکت‌اند و این حرکت، حرکتی چرخه‌ای یا پیوندی است. در واقع، در این منظومه بین قطب‌ها نوعی تعامل وجود دارد (در شکل زیر دو فلش نازک حرکت رفت و آمدی بین دو قطب را نشان می‌دهد).

1. Empédocle
2. Novalis
3. Navaliser
4. Chelebourg, 2000, *L 'imaginair littéraire*, p. 61



به عنوان نمونه، در منظومهٔ شبانه تخیل X می‌تواند هم خوب باشد و هم بد، می‌تواند هم دوست باشد و هم دشمن. به همین خاطر از لحاظ سبک نوشتاری، نویسندگان بیشتر از واژگانی همچون «و ... و ...»، «هم ... هم ...» استفاده می‌کنند. می‌توان گفت که مهم‌ترین خصوصیات منظومهٔ شبانه تعدیل کردن، آرام کردن و برعکس کردن ارزش‌های نمادی منظومهٔ روزانه است.

ساختارهای منظومه‌های تخیل

همان‌طور که دیدیم، ژیلبر دوران تخیلات را به دو منظومهٔ بزرگ تقسیم کرد: ۱. «منظومهٔ روزانهٔ تخیل» و ۲. «منظومهٔ شبانهٔ تخیل». در قلب منظومهٔ روزانه ساختاری به نام «ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی» را مشخص کرد و در دل منظومهٔ شبانه دو ساختار بزرگ به نام‌های «ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک» و «ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک» را جدا کرد که در اصل می‌توان گفت که در عمق این دو منظومه سه ساختار اصلی و بسیار بزرگ دیده می‌شود:

۱. ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی[1]

۲. ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک[2]

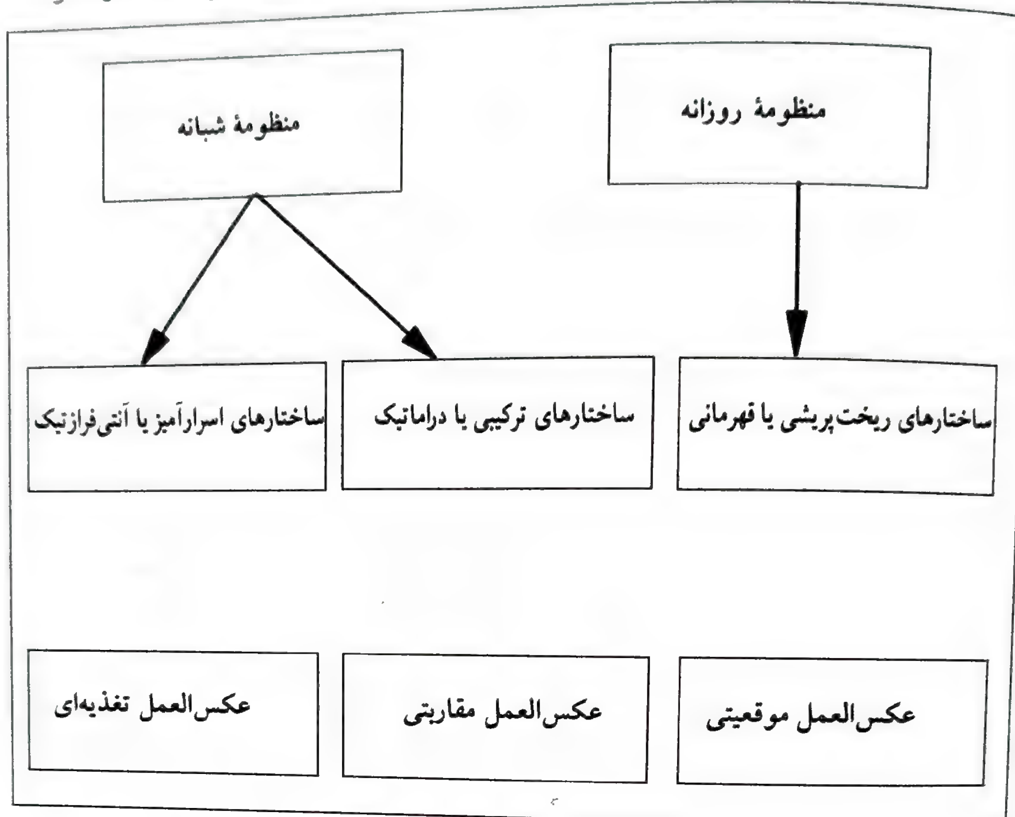
۳. ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک[3]

هرکدام از این ساختارهای اصلی با یکی از عکس‌العمل‌های اصلی در پیوند هستند.[4]

---

1. Schizomorphes ou Héroïques
2. Synthétiques ou Dramatiques
3. Mystiques ou Antiphrasique
۴. ← بخش «از عکس‌العمل‌های غالب تا منظومه‌های تخیل»

جدول زیر این طبقه‌بندی را به روشنی نشان می‌دهد. وانگهی، در شکل زیر فلش‌ها تقسیم شدن را نشان می‌دهند و خطوط صاف رابطهٔ بین ساختارها را.



در حقیقت، در درون این دو منظومه، عکس‌العمل‌های غالب گونه‌های مختلفی را از نمودهای جهان تولید می‌کنند. این نمودهای جهان، ساختارهای تخیل و «الگوهای هنجاری»‌ای را[1] تعریف می‌کنند که هم‌شکلی‌ها را بین تصاویر تعیین می‌کنند و اصول پویای سازمان‌دهی تخیل را شکل می‌دهند. به کمک این منظومه‌ها می‌توان، از یک طرف، نگاه و اندیشهٔ تخیل‌پرداز را نسبت به جهان فهمید و از طرفی دیگر، به یاری این ساختارها قوانینی را آموخت که این تصاویر تخیلی را طبقه‌بندی می‌کند. وانگهی، در ادامهٔ این تقسیم‌بندی، در داخل هر یک از این سه ساختار، یعنی ساختارهای «ریخت‌پریشی یا قهرمانی»، ساختارهای «ترکیبی یا دراماتیک» و ساختارهای «اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک» می‌توان چهار ساختار دیگر را مشاهده نمود که در کل ۱۲ ساختار را تشکیل می‌دهد.

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 65

منظومهٔ روزانه

ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی

ساختار ۱	ساختار ۲	ساختار ۳	ساختار ۴
دور شدن زیاد از واقعیت و قطع رابطه با واقعیت	نگاه تکه‌تکه یا بریده‌بریده به جهان	هندسهٔ اغراق‌شده، میل بسیار برای قرینه‌سازی، فراارزشگذاری فضا، بزرگ‌نمایی فضا و اشیا	تفکر تضاددار

منظومهٔ شبانه

ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک

ساختار ۱	ساختار ۲	ساختار ۳	ساختار ۴
یک هماهنگی، یک چینش مناسب از تفاوت‌ها و تناقض‌ها که بیان مورد علاقه‌اش را در آهنگ موسیقیایی پیدا می‌کند.	جمع اضداد. این ساختار متناقض‌نما پایه و اساس تمام درام‌هاست، درام در معنای وسیع کلمه، یعنی اینکه اساس تمام نزاع‌هایی که بین آرزوهای حیاتی و مرگ است.	درک چرخه‌ای از تاریخ بشریت، ساختار تاریخی تخیل	پایان تاریخ. این ساختار پیشرفت در آینده را نشان می‌دهد، این ساختار ساختاری نجات‌بخش است.

ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک

ساختار ۱	ساختار ۲	ساختار ۳	ساختار ۴
تکرار در یک کنش ثابت	وابستگی فرد به جهان، پیوند و ذوب شدگی کامل با دنیا	واقعیت حسی که تلاش دارد زنگ‌ها را نسبت به شکل‌ها برتری بخشد میل به حس کردن چیزها از نزدیک	گرایش به عمل مینیاتورسازی یا همان کوچک‌سازی چیزها

همان‌طور که در جدول صفحهٔ قبل مشاهده می‌شود، بر اساس این دو منظومهٔ روزانه و شبانه، ژیلبر دوران دوازده ساختار مربوط به تخیل را از یکدیگر جدا می‌سازد و آن‌ها را در سه گروه چهارتایی، بر اساس عکس‌العمل‌های اصلی‌ای که این گروه‌ها[۱] را تعیین می‌کنند، مرتب می‌کند. پیش از آنکه این گروه‌ها را در ساختارهایی که نحو[۲] آن‌ها را تعیین می‌کنند داخل کنیم، شایسته است که ماهیتشان را که تا حدودی درونمایه‌ای است تعریف کنیم، این امر ما را قادر می‌سازد تا آن‌ها را بشناسیم و معناشناسی[۳] آن‌ها را مشخص سازیم. بدین منظور، ابتدا چهار ساختار مربوط به منظومهٔ روزانه را نشان می‌دهیم؛ آنگاه هشت ساختاری را که در پیوند با منظومهٔ شبانه است مشخص خواهیم کرد.

ساختار منظومهٔ روزانه

ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی

بعد از معرفی اجمالی طبقه‌بندی تخیلات، اکنون به معرفی چهار ساختاری که مربوط به منظومهٔ روزانهٔ تخیلات است می‌پردازیم. این چهار ساختار در زیر ساختاری بزرگ‌تر به نام «ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی» قراردارند (نگاه کنید به شکل قبلی). این ساختارها به کمک عکس‌العمل‌های مسلط وضعیتی یا رفتاری[۴] هدایت می‌شوند و ژیلبر دوران بر این باور است که این ساختارها با اعمال ریخت‌پریشی یا اعمال قهرمانانه متمایز می‌شوند، زیرا از یک طرف، این ساختارها بسیار شبیه به نشانه‌های بیماری روانی اسکیزوفرنی[۵] هستند و از طرفی دیگر، این ساختارها تماماً نبردی را علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارند. این چهار ساختار عبارتند از:

۱. ایده‌آل‌سازی (ویژگی این ساختار دور شدن بسیار از واقعیت و قطع رابطه با واقعیت است)؛

۲. جداسازی (ویژگی این ساختار نگاهی بریده‌بریده به جهان است)؛

---

۱. ← بخش «از عکس‌العمل‌های غالب تا منظومه‌های تخیل»
2. syntaxe
3. sémantique
4. dominante posturale
5. schizophrénie

۳. هندسهٔ اغراق شده - قرینه‌سازی - بزرگ‌نمایی (ویژگی این ساختار در هندسهٔ اغراق‌شده است)؛
۴. تضاد (ویژگی این ساختار متکی بر تفکری متضاد است).

ایده‌آل‌سازی

ویژگی این ساختار دور شدن بسیار از واقعیت و قطع رابطه با واقعیت است. در این ساختار، فرد از جهان کنار می‌کشد و تنها می‌شود و جهان را، همچون پادشاهی با قدرت مطلقه، از بالا نگاه می‌کند. در مِلموس التیام‌یافته[1] اُنوره دو بالزاک[2] این نوع وضعیت را همچون آرزویی از قدرت نشان می‌دهد و در انتها بیهودگی آن را نتیجه می‌گیرد:

> دیوانگانی که قدرت شیاطین[3] را آرزو می‌کنند، این قدرت را با [دیدگاه و] تفکرات انسانی‌شان در نظر می‌گیرند. آن‌ها [این موضوع را] حدس نمی‌زنند [که با در اختیار گرفتن این قدرت] تفکر شیطانی نیز همراه آن حاصل می‌شود. آن‌ها انسان باقی خواهند ماند، اما در میان موجوداتی خواهند بود که دیگر آن‌ها را نمی‌توانند بفهمند. این نِرون[4] مثال زدنی[5] که برای تفریح و سرگرمی رؤیای به آتش کشاندن پاریس را دارد، همچون زمانی که نمایشی خیالی از یک آتش‌سوزی را در تئاتر نشان می‌دهند، [لحظه‌ای هم] شک نمی‌کند که پاریس برای او [شبیه به] آن چیزی است که برای یک مسافر با عجله [اتفاق می‌افتد، یعنی پاریس و مردمانش برای او به کوچکی] لانهٔ مورچه‌ای هستند که کناره‌های راه را پوشانده است.[6]

در شاهد مثال بالا، تصویر شیطانی و نرونی از قدرت مطلقه به وسیلهٔ

1. *Melmoth réconcilé*
2. Honoré de Balzac
3. démons
۴. نرون: امپراتور روم، نماد ستمگر دیوانه، جبار و اصطلاحاً خونخوار
5. inédit
6. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 63 and Balzac, *Melmoth réconcilé*, pp. 345-588

نمادهای تماشایی (آتش‌سوزی) و نمادهای «عروجی» (مسافر عجله‌دار مثل یک آدم بسیار بزرگ یا نره‌غول ظاهر شده است) به نمایش گذاشته شده است. این تصویر شیطانی از قدرت مطلقه در تقابل با نماد ریخت‌حیوانی لانهٔ مورچه واقع می‌شود (حرکت بسیار زیاد و نامنظم مورچه یکی از نمادهای ریخت‌حیوانی است که در شاهد مثال بالا خود را با زندگی فعال و پر جنب‌وجوش ساکنین شهر نشان می‌دهد). در واقع، نتیجهٔ اخلاقی‌ای که این قطعه برای خواننده دارد، الهام گرفته از یکی ویژگی‌های دورنمای قدرت مطلقه است: نابودی رابطه و قطع ارتباط با واقعیت وجودی بین خود و مردم. این قطع ارتباط با واقعیت باعث می‌شود که انسان خوشی‌هایی را که انتظارشان را داشت از دست بدهد: انسان از این عروج انتظار داشت لذت ببرد، ولی برخلاف انتظارش به یک شیطان تبدیل می‌شود.

اضافه کنیم که روش ژیلبر دوران به دلیل علمی بودن آن نه فقط بر روی آثار ادبی، بلکه بر آثار هنری هم پیاده می‌شود، برای نمونه دو تصویر زیر که غالباً به تصاویر گالیوری[1] معروف هستند، به صورت نمادین این دورشدگی از واقعیت را نشان می‌دهند.



1. Gulliverisation



جداسازی

«دومین ساختار ریخت‌پریشی یا قهرمانانه، نگاهی بریده‌بریده به جهان دارد. واقعیت‌ها در این ساختار از یکدیگر جدا هستند و از محیط اطرافشان بریده شده‌اند و می‌توانند ظاهری مکانیکی به خود بگیرند. این چیزی است که در رمان مربوط به جسد مومیایی رخ می‌دهد، زمانی که دومین پیام‌آور از راه می‌رسد و به فرعون خبر می‌دهد که تاهوزر پیدا نمی‌شود:

بیچارهٔ بخت‌برگشته در حالی‌که در سیاهی، در سایهٔ سیاهی که بیشتر به مجسمه‌ای اسیریانی[1] شبیه بود تا پادشاهی زنده، زانو زده بود جواب داد: ـ «ای والاحضرت، ردش گم شده».
بازوی گرانیتی از نیم‌تنهٔ ثابت جدا شد، و عصای فلزی سلطنتی همچون سنگی آتشین به پایین افتاد. پیام‌آور دومی [هم روی زمین] غلتید و در کنار اولی [آرام گرفت].
سومین پیام‌آور هم همین سرنوشت را داشت.[2]

در اینجا، تکه‌تکه شدن نگاه به کمک زاویهٔ دید مجازی[3] روی بازو، بالا تنه و آنگاه روی عصای سلطنتی فرعون قابل تفسیر است. کل بدن به نفع این اجزا حذف شده‌اند. تخیل اسیریانی مواد معدنی که در بازو تجلی پیدا کرده است، تشبیه فرعون به «مجسمهٔ اسیریانی» را امتداد می‌بخشد و به نظر می‌رسد که تغییر شکل و تحولش را تأیید می‌کند: مجسمه‌ای جاندار است، و دیگر اینکه «پادشاه زنده» نیست که پیام‌آوران را می‌کشد. شکنندگی پیام‌آور به‌وسیلهٔ تصویر ریخت‌تاریکی یعنی واژهٔ «تاریکی» نشان داده شده است: این پیام‌آور، در مقابل قدرت برق‌آسای فرعون که عصای سلطنتی جداکنندهٔ تجلی آن است، همچون آدم کورشده‌ای است.[4]

1. osirienne
2. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire,* p. 63 and Gautier, *Le Roman de la momie,* pp. 917 - 1040, in Œ*uvre* chap Ix., pp. 994 - 995
3. focalisation synecdochique
4. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire,* p. 63



هندسهٔ اغراق‌شده ـ قرینه‌سازی ـ بزرگ‌نمایی

۳. هندسهٔ اغراق‌شده ساختار سوم این منظومه است. عکس‌العمل‌های مسلط رفتاری، تصاویری را که به وسیلهٔ هندسهٔ اغراق‌شده مشخص شده‌اند تولید می‌کنند و همچنین میلی وسوسه‌انگیز را برای قرینه‌سازی، و فراارزشگذاری فضا که به بزرگ‌نمایی بعضی از اشیا و گاهی به حذف زمان منجر می‌شود برمی‌انگیزند. در مرد انگلیسی خورندهٔ تریاک[1]، آلفرد دو موسه[2] دیدگاهی از این نوع را به تصویر می‌کشد. در صحنهٔ زیر، راوی تابلوهای پیرانزه[3] معمار ایتالیایی، را که نشان‌دهندهٔ سالن‌های گوتیک است تماشا می‌کند:

و در کنار دیوارها آدم [در یکی از این تابلوها] فلاتی را می‌دید؛ و پیرانزه [سعی می‌کرد] خود را به بالای فلات بکشاند؛ در این بنا جلوتر می‌رویم [و در تابلویی دیگر با فلاتی دیگر روبه‌رو می‌شویم و] کمی بیشتر ادامه دهیم و خواهیم دید که آدم به یک پرتگاه بزرگ با شیبی تند و بدون حفاظ خواهد رسید؛ ولی هیچ جای بازگشتی وجود ندارد. باید تا عمق این مهلکه‌ها پایین رفت. حداقل حدس می‌زنید در انتهای رنج‌ها و تلاش‌هایش چه بر سر پیرانزه بیچاره می‌آید. اما چشم‌هایتان را بالا بگیرید و دومین گذرگاه باریک را [در سینهٔ کوه] که باز هم بالاتر است ببینید؛ و باز پیرانزه را بر لبهٔ مهکله [خواهید دید]. باز چشم‌هایتان را بالا بگیرید، و باز پیرانزه را روی فلاتی که بالاتر است [خواهید دید]؛ و به همین صورت [ادامه دهید]، تا جایی که آدم او را در گنبدهای بسیار تاریک سالن‌ها گم می‌کند. با همین قدرت بزرگ شدن و تکثیر شدن، معماری در رؤیاهای من داخل شد.[4]

تکرار قید «بازهم» تکرار همان تهدید ریخت‌سقوطی را نشان می‌دهد. فلات‌های پیچ‌درپیچ تکرارشونده پیرانزه از بعد فضایی اضطرابی را از بی‌کرانگی نشان می‌دهد و این اضطراب به تصویر ریخت‌تاریکی از «گنبدهای بسیار

۱. ترجمهٔ آزاد موسه از اثر معروف توماس دو کوئینسی (Thomas de Quincey)
2. A. de Musset
3. Piranèse
4. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire l'ittéraire*, p. 63 and Musset, 1963, *L'Anglais mangeur d'opium*, pp. 287-311

تاریک» منتهی می‌شود. از ترس سقوط کردن در مهلکه، هنرمند در شب زمان‌ها گم می‌شود. بزرگ‌نمایی شدیداً تمام فضا را اشغال کرده است [وانگهی این عظیم‌نمایی] مجهز به «قدرتی» نگران کننده «از بزرگ شدن و متکثر شدن» است.[1]

تضاد

آخرین ساختار ریخت‌پریشی بر تفکری متضاد پایه‌ریزی شده‌است. این تفکر متضاد تمام معنای منظومهٔ روزانه را در بر می‌گیرد. درست است که تقابل تصاویر هنری، نقش بسیار مهمی را در اینجا بازی می‌کند اما، در اینجا مسئله بیشتر بر سر تقابل فکرها و نزاع تفکرهاست و به تقابل فکری اهمیت داده می‌شود. «طوفانی در سر» بخشی از کتاب معروف بینوایان اثر ویکتور هوگو نمونهٔ بسیار خوبی از تفکر متضاد است. آقای مدولِن (شهردار شهر) یا همان ژان‌وال‌ژان واقعی تردید می‌کند که هویت واقعی‌اش را افشا کند. این تردید از این حس ریشه می‌گیرد که ژان‌وال‌ژان واقعی می‌ترسد که شام‌مَتیو[2] را به جای خودش (یعنی ژان‌وال‌ژان) محاکمه کنند.

> هر دو فکر که تا آن لحظه قوانین دوگانهٔ زندگی‌اش شده بودند [یعنی] پنهان کردن نامش و قربانی کردن روحش می‌اندیشید [...] انگار این دو فکر در مقابل او با شکل‌های محسوس به حرکت درآمده بودند. برای اولین بار، این دو کاملاً متمایزشده از یکدیگر در مقابل او ظاهر شده بودند، و او به تفاوتی که آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌ساخت واقف بود. می‌فهمید که یکی از این فکرها کاملاً خوب است، در حالی که فکر دیگر می‌بایست بد باشد؛ فکر خوب ایثار بود و فکر بد خودخواهی؛ فکر خوب می‌گفت: همنوع، و فکر بد می‌گفت: من؛ فکر خوب از طرف نور می‌آمد و فکر بد از طرف شب.[3]

همان‌طور که در صحنهٔ بالا مشاهده می‌شود، تقابل انتهایی در متن، یعنی نور و شب، نزاعی را به نمایش می‌گذارد که ژان‌وال‌ژان واقعی آن را تجربه کرده

1. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littèraire*, p. 64
2. Champmathieu
3. Ibid., pp. 64-65 and Hugo, 1985, *Les Misérables*, livre, v. ll, p. 181

است. این تقابل با منطق متضاد که خاص نمادهای منظومهٔ روزانه است هماهنگ است. این تناقض با تناقض دیگری پیوند می‌خورد تا همدیگر را کامل کنند و قوی‌تر شوند: ناگهان در ذهن شخصیت داستانی تناقض بین دو کنش («پنهان کردن نامش و قربانی کردن روحش») رخ می‌دهد. این کشمکش جدید، عروج و استعلایی را به نمایش می‌گذارد که زندانی سابق که اکنون شهردار استان است با آن روبه‌روست. اندیشهٔ او تفکری «ضدی [و تقابلی]» را نشان می‌دهد. اندیشهٔ او تفکر جنگجویان بر علیه ظلمات درونی است. می‌توان خاطرنشان کرد که تقابل بین «من» و «همنوع» با تضاد من ـ و ـ جهان [این سه واژه را باید به صورت جداجدا خواند، زیرا تفکر این منظومه، بر اساس جدایی با جهان و ... واقع شده است] که رفتار بیمار اسکیزوفرنی را مشخص می‌کند نمایان می‌شود: این تقابل شباهت نمادهای متضاد را با آسیب‌شناسی فکری[1] تأیید می‌کند.[2]

ساختارهای منظومهٔ شبانه

تا اینجا چهار ساختار از منظومهٔ روزانه را مورد بررسی قرار دادیم و تلاش نمودیم به کمک چند نمونه و روش ژیلبر دوران خوانشی از آن‌ها داشته باشیم. در ادامه تلاش داریم هشت ساختار باقی‌مانده را که متعلق به منظومهٔ شبانهٔ تخیلات است مورد بررسی قرار دهیم. این هشت ساختار به دو گروه چهارتایی تقسیم می‌شوند و هر یک از این دو گروه چهارتایی متعلق به یکی از گروه‌های اصلی زیر خواهند بود:[3]

۱. ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک
۲. ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک

ساختار اول (ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک) سعی دارد زمان را به شکل تناقضی[4] نفی کند. (تناقض‌گویی نوعی فن در گرامر و سبک‌شناسی است.

---

1. pathologie mentale
2. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 65
۳. ← بخش «ساختارهای منظومه‌های تخیل»
4. antiphrase

تناقض‌گویی استفاده از یک واژه، در معنایی مخالف معنای حقیقی آن است و هدف از این کار، تلطیف کردن یا طعنه و تمسخر است. مثلاً با دیدن دست کثیف کودک، به او می‌گوییم: «عجب دست‌های تمیزی!»). و ساختار دوم (ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک) تلاش دارد به کمک طبیعت چرخه‌ای زمان، با او یکی شود و آن را بپذیرد.

ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی

مهم‌ترین خصوصیت منظومهٔ شبانه تعدیل کردن، آرام کردن و برعکس کردن ارزش نمادهای منظومهٔ روزانهٔ تخیلات است. تصاویر مربوط به ساختارهای اسرارآمیز تماماً به دور افعالی می‌چرخند که مشخص‌کنندهٔ عمل شبیه‌سازی (واژهٔ شبیه‌سازی[1] به معنای شبیه کردن و تغییر شکل چیزی است تا بتوانند به جوهرهٔ اصلی خود برسد)، عمل ادغام‌کننده[2] و عمل متحدکننده[3] باشند. این نوع تصاویر، نمادهای خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کنند (نمادهای خلوتگاه درونی عبارتند از: خانه، جام، پیاله و جوهر هر چیز).

هنگامی که چیزی را می‌خوریم، در داخل اعضای درونی بدن پایین می‌رود و در جهانی، جدا از جهان خارج جریان می‌یابد. دقیقاً، این حرکت است که انسان به‌طور کلی و شخصیت‌های داستانی به‌طور اخص سعی می‌کنند آن را باز تولید کنند. آن‌ها سعی می‌کنند در دنیای درون که آرام و محل آرامش است داخل شوند. شخصیت‌های داستانی یا انسان‌ها به‌طور کلی تلاش دارند که خود، مواد غذایی[4] شوند تا بتوانند بدین طریق همان راهی را که این مواد غذایی طی کرده‌اند بپیمایند، تا بدین وسیله بتوانند به اعماق نهفتهٔ بدن فرو روند و غوطه‌ور شوند تا آرامش از دست‌رفتهٔ جنینی را بازیابند. آن‌ها در این دنیای درونی فرومی‌روند تا خود را از چنگال زمان حفظ کنند. غالباً، تمام تصاویری که تعدیل و آرام شده‌اند یا تمام تصاویری که به انسان آرامش می‌دهند، مربوط به واکنش تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا) و در نتیجه، متعلق به منظومهٔ شبانه با

1. assimilatrice
2. confusionnelle
3. unitive
4. aliment

ساختارهای اسرارآمیز هستند. خاطرنشان کنیم که تمام این اعمال: پایین رفتن، فرورفتن، غوطه‌ور شدن و ... نمادهای مادری هستند.

بر اساس آنچه که مشاهده شد، می‌توان یک سری از تقابل‌ها را بین ساختارهای ریخت‌پریشی یا همان منظومهٔ روزانه و ساختارهای اسرارآمیز نشان داد: در مقابل منظومهٔ تضادی[1] منظومهٔ تناقض یا همان منظومهٔ برعکسی یا تلطیفی قرار می‌گیرد، عقب‌نشینی و جدا شدن جای خود را به پیوند می‌دهد، داخل یکدیگر شدن، جایگزین تکه‌تکه شدن می‌شود، جهت‌گیری شدید رنگ‌ها جای خود را به اشکال هندسی می‌سپارند، حتی تصاویر بسیار کوچک‌شده یا گالیوری جای صورت‌های عظیم‌الجثه[2] را می‌گیرند. این تقابل‌ها تخیل را به سمتی هدایت می‌کنند تا روایتی تولید شود که به نظر واقعی برسد. این روایت مسیری را که به کمک آن انسان از یک وضعیت به وضعیت دیگر می‌رود گزارش می‌دهد. این روایت به نوعی فرود آمدن از تعالی به جوهره و هسته را بیان می‌کند که با این کار، در واقع، یک روایت واحد را تولید می‌کنند و باید این واقعیت را پذیرفت که منظومهٔ شبانه همیشه با تهدید نمادهای منظومهٔ روزانه روبه‌روست: این تهدید همان رسیدن به عروجی همیشگی است که همیشه این منظومهٔ شبانه را تهدید می‌کند. در حقیقت، در ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی، نمادها دیگر جهانی را درست نمی‌کنند که در آن نزاع هدف باشد، مانند دنیایی که متعلق به ساختار تضادی است؛ به عکس، نمادهای ساختار اسرارآمیز و تناقضی خطرها و تهدیدهای زمان را کم می‌کنند و آن‌ها را کم‌رنگ و تلطیف می‌کنند تا جایی که گاهی آن‌ها را به کمک فن تناقض‌سازی، انکار و وارونه می‌کنند. این نمادها به دو گروه بزرگ تقسیم می‌شوند: الف. تصاویر تناقضی یا نمادهای وارونگی[3]؛ ب. تصاویر خلوتگاه یا آرام‌بخش.

این دو گروه اخیر، پویایی‌های تضادی را دوباره از سر می‌گیرند: «در زبان اسرارآمیز همه چیز تلطیف [و آرام] می‌شود: سقوط به فرود آمدن، عمل خوردن و جویدن به بلعیدن، [تصویر ترسناک] ظلمات به [تصویر] آرام شده [و خالی از

1. antithèse
2. gigantisation
3. inversion

ترسِ] شب، ماده به مادر و قبر به آرامگاه آرام‌بخش و گهواره‌وار تبدیل می‌شوند».[1] پس، به‌طور کلی این نمادهای اخیر و تمام نمادهای شبانهٔ منظومهٔ تخیلات غالباً در لایهٔ سطحی خود رابطه‌ای را با نمادهای مربوط به منظومهٔ روزانه یا همان منظومهٔ تضادی حفظ می‌کنند و برای شناختن آن‌ها، باید آن‌ها را در بافت خودشان قرار داد و در ضمن باید این تمایل کلی را که تخیل آن را دنبال می‌کند بررسی کرد.

نمادهای وارونگی

اولین گروه از نمادهای وارونگی، همان فرو رفتن در اعماق زمین یا آب است. محرکهٔ فرو رفتن به دلیل عامل احتیاط (برای نمونه با احتیاط پایین می‌رویم تا عمل سقوط انجام نگیرد) که آن را کاملاً در بر گرفته است از محرکهٔ سقوط متمایز می‌شود و به دلیل اینکه این نمادها همیشه از لحاظ مسیر حرکت (پایین رفتن) شبیه به حرکت پایین رفتن موادغذایی در مجاری روده‌ها هستند، به یک گروه از تصاویر تداخل‌شونده یا در بر گیرنده[2] باز می‌شوند. این تصاویر تداخل‌شونده یا در برگیرنده دومین گروه از نمادهای وارونگی را تشکیل می‌دهند. این تصاویر تداخل‌شونده یا در بر گیرنده به تصویر اقامت حضرت یونس در شکم ماهی شبیه‌اند که با این داخل شدن اضطراب در مقابل زمان درنده، واژگون و وارونه می‌شود و به طور کلی، تداخل، یا به وسیلهٔ تصاویر بسیار کوچک‌شونده، یا تصاویر مینیاتوری، یا همان تصاویر گالیوری بلعیده‌شده (یعنی تصاویری که خیلی کوچک شده‌اند مانند تصویر گالیور در سرزمین لی‌لی‌پوت یا آلیس در سرزمین عجایب) ظاهر می‌شود که در این صورت در پیوند با تخیل‌پردازی ساکنین لی‌لی‌پوت است، یا اینکه تداخل به وسیلهٔ نمود فضاهای تداخل‌شونده در یکدیگر[3] عینیت پیدا می‌کند. سومین گروه از نمادهای واژگونی از تصاویر مثبت یا بدون اضطراب در ارتباط با تصاویر شب تشکیل شده است، یعنی تصاویری که نیایش به شب، به شب ربانی، به شب

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 313
2. emboîtement
3. gigognes

آهنگین و به شب رنگارنگ را نشان می‌دهند. این تصویر شب «همیشه به یک نوع جوهرهٔ زنانه [...] ارجاع داده می‌شود».[1] پس در این صورت آیینی مربوط به ستایش مادر[2] شکل می‌گیرد که این ستایش از مادر در تقابل با نمادهای دوگانهٔ ریخت‌پریشی یا همان منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری منفی است. در این گونه از نمادها که مخصوص منظومهٔ روزانهٔ تخیلات است، تصویر زن تصویری شیطانی و کشنده و در پیوند با ناپاکی بدن است. در ادامهٔ این تصاویر، آخرین گروه از نمادهای واژگونی نمایان می‌شود. این آخرین گروه به دور صورتی از مادهٔ مادرانه متمرکز می‌شوند، در آنجایی که آیین‌های بزرگ مادر، چه مادر زمینی و چه مادر دریایی، و آیین‌های زن دیده می‌شود.

نمادهای خلوتگاه

در واقع نمادهای خلوتگاه به سه گروه طبقه‌بندی شده‌اند:

۱. نمادهای تلطیف‌شده؛

۲. نمادهای تداخل‌شونده یا در برگیرنده؛

۳. نمادهای تغذیه‌ای و جوهری.

اولین گروه، نمودهای قبری آرام‌بخش را نشان می‌دهد. این نمودهای گوناگون در ارتباط با یکدیگرند و از درونمایه یا مضمون قبر آرام‌بخش، الهام می‌گیرند. این گروه از نمادها، تصویر مرگ را تعدیل می‌کنند؛ آن را به خوابیدن تغییر می‌دهند که این موضوع یادآور روایت «زیبای خفته» است. دومین گروه نمادهای خلوتگاه، از چندین ظرف یا در برگیرنده[3] تشکیل شده‌اند: فضای بسته و مقدس، کشتی، فنجان، پیاله، جام، گرال[4]، گلدان، زنبیل، و غیره از نمادهای این گروه به حساب می‌آیند. این گروه دوم آگاهانه به یک نماد بسیار کوچک‌شونده یا مینیاتوری و یا همان نماد گالیوری متصل می‌شود و چندین پیوند را بین این مکان‌ها و شکم برقرار می‌سازد. پس، این تصاویر یادآور تصویر

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 253
2. culte à la mère
3. contenant
4. graal

حضرت یونس است که در طبقه‌بندی نمادهای واژگونی قرار می‌گیرند. اما در اینجا تداخل جایش را به «اشتغال ذهنی آرامش و استراحت که با فناناپذیری در پیوند است»[1] می‌دهد. در سومین گروه از تصاویر خلوتگاه، نمادهای تغذیه‌ای و جوهری قرار دارند که غالباً به مایعات و سیال‌ها ارجاع داده می‌شوند: شیر، عسل، شراب الهی (در مذهب مسیحی)، جوهرهٔ کیمیایی، طلای رن[2]، و غیره.
جدول زیر تقسیم‌بندی نمادهای تناقضی را به خوبی نشان می‌دهد.

نمادهای تناقضی[3]						
نمادهای وارونگی				نمادهای خلوتگاه		
۱. نمادهای فرورفتن	۲. نمادهای تداخل‌شونده و دربرگیرنده	۳.نمادهای واژگونی، نمادهای گالیوری یا کوچک‌شونده یا مینیاتوری	۴. مادهٔ مادرانه (بزرگ مادر، آیین‌های مربوط به مادر)	۱. نمادهای تلطیف شده (قبر آرام‌بخش)	۲. نمادها تداخل شونده و در بر گیرنده یا همان نمادهای ظرف و مظروف (نمادهای گالیوری یا کوچک‌شونده یا مینیاتوری)	۳. نمادهای تغذیه‌ای و جوهری

در توضیح جدول بالا، یادآوری می‌کنیم که در منظومهٔ شبانه با ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک، چهار ساختار اصلی و تعیین‌کننده وجود دارد که ساختارهای کوچک‌تر از آن ساخته می‌شوند. در واقع، این چهار ساختار اصلی هستند که این هفت‌گونه نمادها را هدایت می‌کنند. (چهارتا از این نمادها وابسته به نمادهای وارونگی هستند و سه تای دیگر در پیوند با نمادهای خلوتگاه). این چهار ساختار، ساختارهایی هستند که از حاکمیت تغذیه یا از حاکمیت هضمی (هضم غذا) نتیجه می‌شوند. به همین دلیل است که عمل قورت دادن، تغذیه و

1. Ibid., p. 270
2. l' Or du Rhin
3. antiphrasiques

معده جایگاهی بسیار مهم را در حوزهٔ منظومهٔ شبانه اشغال می‌کنند. منظومهٔ شبانه منظومه‌ای است که، در سطح روان ـ آسیب‌شناسی[1] به نشانه‌های مربوط به بیماری صرع[2] نزدیک می‌شود. ژیلبر دوران این نوع ساختارها را به ساختارهای اسرارآمیز تعبیر می‌کند زیرا این ساختارها میل یکی شدن با جهان و میل پیوند با طعم خلوتگاه درونی را برقرار می‌سازند. همچنین، این ساختارها صفت آنتی‌فرازی‌ها یا تناقض‌گویی‌ها یا وارونه‌ای‌ها را طلب می‌کنند تا کارکرد کلی‌شان یعنی همان کارکرد وارونه‌ای یا آنتی‌فراز را مشخص سازند.

هر یک از چهار ساختار اصلی ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک دارای ویژگی‌های منحصر به فردی هستند که باعث می‌شود آن‌ها را از یکدیگر جدا سازیم. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۱. تکرار (تصویر تداخل‌شونده‌ها یا تصویر ظرف و مظروف)؛

۲. وابستگی فرد به جهان؛

۳. واقعیت حسی؛

۴.گرایش به عمل مینیاتورسازی.

اولین ساختار از ساختارهای اسرارآمیز با ویژگی تکرار مشخص می‌شود: تکرار در یک کنش ثابت (تکرار در تفسیری واحد که روی شیءهای گوناگون انجام گرفته شده باشد). از میان این اشیای گوناگون می‌توان خصوصاً از تصویر پناهگاه نام برد. این عمل تکرار خود را در شکل و مضمون یا درونمایه نشان می‌دهد و در حقیقت نوعی سبک نوشتاری را هم به خواننده نشان می‌دهد. غالباً وقتی که مسیر عمل تخیل به طرف پایین آغاز می‌شود، احتیاط ایجاب می‌کند که این عمل پایین رفتن حمایت شود تا تبدیل به سقوط نشود. به همین خاطر، نویسندگان به‌طور ناخودآگاه خود را با تکرار کلمات تضمین می‌کنند. برای نمونه، صحنهٔ زیر، از بیگانه اثر آلبر کامو، مثال خوبی است برای نشان دادن تکرار کلمات و تکرار کنش داخل شدن. زمانی که مورسو شخصیت داستان بیگانه برای دیدن جسد مادرش به آسایشگاه مارنگو می‌رود، مدیر آسایشگاه از

1. psychopathologique
2. épilepsie

او می‌خواهد به مرده‌خانه بروند تا جسد مادرش را ببینند. مورسو، راوی زمانی که این صحنه را روایت می‌کند بارها از واژهٔ «داخل شدن» استفاده می‌کند.

رفتم تو. [...]
در این موقع سرایدار پشت سرم آمد تو. [...]
[...] اتاق از روشنی دلچسب آخرهای بعدازظهر پر بود. دو تا زنبور روی سقف شیشه‌ای وزوز می‌کردند و من احساس می‌کردم که دارد خوابم می‌برد. [...]
در این موقع پرستار آمد تو. [...] پس [سریدار] تعارف کرد یک فنجان شیرقهوه برایم بیاورد. چون از شیرقهوه زیاد خوشم می‌آید، قبول کردم و چیزی نگذشت که با یک سینی برگشت. نوشیدیم. [...]
[سریدار] رفت بیرون، برگشت [...]. بعد گرفت روبه‌رویم، آن‌ور مامان، نشست. پرستار هم آن ته بود [...]. هوا ملایم بود، قهوه گرمم کرده بود و از لای در بوی شب و گل می‌آمد تو. به گمانم کمی چرتم برد.
صدای خش‌خشی بیدارم کرد. [...] همین موقع بود که رفقای مامان آمدند تو».[۱]

صحنهٔ بالا یک تخیل است زیرا شب از جایگاه خود خارج شده است؛ در واقع شب، بو ندارد و اصلاً نمی‌توان اتاقی را از «روشنی دلچسب آخرهای بعدازظهر» پرنمود. صحنهٔ بالا، تکرار کنش داخل شدن را نشان می‌دهد: «رفتم تو»، «آمد تو (۲ بار)»، «آمدند تو»، «برگشت» «رفت بیرون برگشت»»، «بوی شب و گل می‌آمد تو». وانگهی، این عمل پایین رفتن تخیل به تصویر «مادر» و «شیر» ختم می‌شود که خاص تخیل شبانه است. میل به خواب مورسو، دلیل محکمی بر این ادعا است که تخیل راوی از ساختارهای منظومهٔ شبانه الهام گرفته است. تصویر «مامان» با تصویر «پرستار» در پیوند است و نشان از استحکام تصویر مادر دارد. در ضمن، تصاویر ریخت‌حیوانی در این صحنه تلطیف شده‌اند. در این

۱. کامو، بیگانه، صص ۳۸ و ۴۰ ـ ۴۱

صحنه با تخیل حیواناتی روبه‌رو هستیم که تماماً تلطیف شده‌اند و اصلاً نمی‌توان اثری از ترس در آن‌ها دید: زنبور، حتی، صدای نعرهٔ حیوانی به صدای «وزوز»، «خش‌خشی» کاهش یافته است.

در ادامهٔ حرکت تخیلی در منظومهٔ شبانه به تصاویر ظرف و مظروف‌ها یا تصاویر تداخل‌شونده می‌رسیم که البته این نوع از تصاویر نوعی تکرار را هم نشان می‌دهند. بهترین نمونهٔ این نوع از تصاویر ظرف و مظروف، تصویر درهم داخل شدن یا داخل شدن فضاها در درون یکدیگر[1] است که تصویر پناهگاه یکی از نمادهای عینی‌سازی آن است. این ساختار تداخلی یا ظرف و مظروف در پیوند با اشتغال ذهنی مربوط با تخیل خلوتگاه است: در اینجا، تجلی این تصاویر «وفاداری محکم به آرامش اولیه، زنانه [یعنی رحم مادر] و هضمی»[2] را نشان می‌دهد. جغرافیای معدن در سرزمین‌های سیاه[3] اثر ژول ورن از این ساختار پیروی می‌کند. شخصیت‌های روایت، در اطراف معدن متروکهٔ آبرفوال[4]، غاری بسیار بزرگ را پیدا می‌کنند. به زودی، تمام معدنچیان در این غار جدید زغال‌سنگی که به دلیل شکل و موقعیت بکرش تبدیل به یک مکان گردشگری شده است، مستقر می‌شوند:

> ابتدا، بازدیدکننده را، بدون اینکه خطری [او را تهدید کند] و بدون اینکه خسته شود، تا محل استخراج در [عمق]، هزار و پانصد پا پایین‌تر از سطح زمین که ملک کنت است می‌بردند.
> در واقع، در هفت مایلی جنوب کلاندر، تونل موربی در سطح زمین ظاهر شده بود که با یک ورودی باشکوه، با برج‌های کوچک، توخالی و دندانه‌دار که از سطح زمین بیرون آمده بودند، مزین شده بود.
> این تونل با شیبی ملایم و با پهنای وسیعی خالی شده است و مستقیماً به فضای خالی زیر کلیسا منتهی می‌شد، که به طور عجیبی در مجموعهٔ کوه‌های خاک اسکاتلند حفر شده بود.

1. mise en abyme
2. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 309
3. *Les Indes noires*
4. Aberfoyle

یک خط آهن دوطرفه، که واگن‌هایش با نیروی آب به حرکت در می‌آمد، تمام وقت در خدمت اهالی دهکده‌ای بود که زیر زمین‌های کنت بنا شده بود. نام این دهکده که شاید کمی اغراق باشد، کول‌سیتی[۱] یعنی شهر زغال‌سنگ بود.[۲]

بر اساس صحنهٔ بالا می‌توان ادعا کرد که «ابزار فن‌آوری در خدمت فرودی آرام‌بخش و ملایم قرارگرفته است. دهکده که در دل غار قرار دارد، پناهگاهی است در برابر روند مهلک تاریخ طبقهٔ کارگری. روستا به‌دست مردانی ساخته شده که اطمینان دارند «هرگز بیکار نخواهند ماند».[۳]

روستا به این افراد گونه‌ای از جاودانگی خوش‌آیند [و] تضمین [امنیت] کار داده بود. تصویر[۴] «فضای خالی زیر کلیسا» به تقدیس مکان کمک می‌کند. شهر زیرزمینی و شگفت‌انگیز کول‌سیتی جریان تاریخ معادن زغال‌سنگ را وارونه می‌سازد و برای مردانی که در آنجا همدیگر را ملاقات می‌کنند، یعنی معدنچیان قدیمی که بعد از بسته شدن معدن آبرفویل از یکدیگر جدا شده بودند، پناهگاهی دوستانه و مقدس را می‌سازد که در آنجا به همراه غنای زمین جلساتشان را ادامه می‌دهند. به این ترتیب ژول‌ورن کول‌سیتی را به پادزهری نمادین علیه تحلیل‌رفتگی حتمی در معادن زغال‌سنگ تبدیل می‌کند و آن را پناهگاهی مقدس در برابر توسعهٔ صنعتی می‌نماید».[۵] نمونه‌ای دیگر از نمادهای داخل‌شونده را می‌توان در کتاب آلیس در سرزمین عجایب دید، یعنی زمانی که آلیس داخل گودالی می‌شود:

لحظه‌ای بعد، آلیس به دنبال خرگوش وارد لانه شد و حتی یک آن هم فکر نکرد که چطور می‌تواند از آنجا بیرون بیاید.
لانهٔ خرگوش مثل یک راهروی زیرزمینی بود. قسمت اول آن یکراست

---

1. coal city
2. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, pp. 65-66 and Verne, 1991, *Les Indes noires*, XIII, p. 127
3. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 66 and Verne, 1991, *Les Indes noires*, XIII, pp. 130-131
4. l'imageant
5. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 66

ادامه داشت اما بعد ناگهان با شیب‌تندی به طرف پایین سرازیر می‌شد، و این شیب به اندازه‌ای تند بود که آلیس حتی یک لحظه فرصت نیافت جلوی افتادن خود را بگیرد؛ حس کرد دارد به داخل چاه بسیار عمیقی سقوط می‌کند.

یا چاه، خیلی عمیق بود و یا او خیلی آهسته سقوط می‌کرد، هرچه بود در همان حال فرصت زیادی داشت تا به اطراف خود نظر بیندازد و فکر کند بعد چه خواهد شد. اول کوشید تا پایین را نگاه کند و بفهمد دارد به کجا می‌افتد اما ته چاه خیلی تاریک‌تر از آن بود که او بتواند چیزی ببیند. بعد به بدنهٔ چاه نگاه کرد و متوجه شد اطرافش پر از قفسهٔ ظروف و کتابدان است؛ در بعضی جاها چشمش به نقشه‌ها و تصویرهایی می‌افتاد که با میخ چوبی به بدنهٔ چاه نصب شده بودند. در حین عبور ظرفی را از توی یکی از قفسه‌ها برداشت. [...] مایل نبود ظرف را پایین بیندازد برای اینکه می‌ترسید کسی را بکُشد، بنابراین با سعی بسیار آن را توی یکی از قفسه‌های ظروف، که از کنار آن می‌گذشت، قرار داد.

با خود گفت: «بله، بعد از چنین سقوطی دیگر سُر خوردن و افتادن از پلکان برایم مهم نخواهد بود»! [...]

همچنان پایین‌تر و پایین‌تر می‌رفت. آیا این سقوط هرگز پایانی نداشت؟ [...]

حس می‌کرد دارد خوابش می‌گیرد، [...] که در این موقع ناگهان گرومب! روی یک تودهٔ برگ خشک فرود آمد، و بدین گونه سقوط به پایان رسید.

آلیس ذره‌ای صدمه ندیده بود، و بلافاصله روی پاهای خود بلند شد. [...] در برابر خود راهروی طولانی دیگری دید [...]. وقتی آلیس به پشت سر [خرگوش] رسید او به طرف دیگر پیچید، و آلیس دیگر نتوانست او را ببیند: مشاهده کرد در تالار دراز کم‌ارتفاعی است که با نور یک ردیف چراغ سقفی روشن شده. [...]

آلیس در را باز کرد. متوجه شد آن در به راهروی کوچکی باز می‌شود که

خیلی از سوراخ موش بزرگ‌تر نیست: زانو زد و از میان آن راهرو آن طرف را نگاه کرد. چشمش به زیباترین باغی افتاد که تا آن زمان دیده بود. چقدر اشتیاق داشت که از آن تالار تاریک بیرون برود و میان باغچه‌های پر از گل‌های قشنگ و چشمه‌های آب خنک باغ قدم بزند! [...].[1]

تحلیل صحنهٔ بالا به شکل زیر است: این صحنه، به کمک ساختارهای منظومهٔ شبانهٔ تخیلات تخیل شده است. نمادهای مربوط به «صورت‌های زمان» شکل ترسناک خود را از دست داده و تعدیل یافته و به نوعی تلطیف شده‌اند. برای نمونه:

۱. حیوانات درنده جای خود را به خرگوش که حیوانی آرام است داده‌اند؛

۲. دالان‌های پیچ‌درپیچ که باعث ترس می‌شوند به «راهروی زیرزمینی»، «راهروی کوچک» و ... تبدیل شده‌اند. این راهروها تولید ترس نمی‌کنند (وانگهی، واژهٔ «کوچک» در «راهروی کوچک» یادآور نمادهای «خلوتگاه درونی» است و واژهٔ «لانه» هم این نمادها را تقویت می‌کند)؛

۳. حرکت سقوط کنترل می‌شود و به حرکت پایین رفتن تغییر شکل می‌یابد، به طوری که حرکت پایین رفتن آن‌قدر کند می‌شود که قهرمان داستان به راحتی می‌تواند «ظرفی» را از قفسه‌ای بردارد و دوباره آن را در قفسه‌ای دیگر جای دهد. او آن‌قدر وقت دارد که می‌تواند این کار را با «سعی بسیار» انجام دهد. وانگهی، استفاده از قید «آهسته» نشان از کنترل حرکت سقوطی دارد: «آهسته سقوط می‌کرد». وانگهی، زمانی که آلیس به زمین می‌رسد، هیچ آسیبی از این حرکت رو به پایان رفتن به او نمی‌رسد. او در مکانی می‌افتد که حالتی فنری را القا می‌کند: «در این موقع ناگهان گرومب! روی یک توده برگ خشک فرود آمد، و بدین‌گونه سقوط به پایان رسید. آلیس ذره‌ای صدمه ندیده بود»؛

۴. انتهای چاه تاریک به مکانی پرنور منتهی می‌شود، بدین معنا که در دل تاریکی قهرمان نور را می‌بیند. انتهای چاه به زیباترین باغ ختم می‌شود که

---

۱. کرل، ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب، صص ۱۲ ـ ۱۶

نمایانگر نمادهای خلوتگاه درونی در ذهن خواننده است. در این باغ تنوع رنگ‌ها که از ویـژگی‌های سـاختارهای مـنظومهٔ شـبانه است دیـده مـی‌شود: «مـیان باغچه‌های پر از گل‌های قشنگ و چشمه‌های آب خنک باغ قدم بزنند».

بعد از ویژگی «تکرار» که مربوط به ساختار اول می‌باشد، دومـین سـاختار اسرارآمیز، وابستگی فرد به جهان را به نمایش می‌گذارد و به راحتی می‌توان ادعا کرد که به نوعی با دنیا پیوند برقرار می‌کند و می‌تواند به روی نوعی ذوب‌شدگی کامل با دنیا باز شود. عنصر و عامل حاکم بر این ساختار می‌تواند همان میل به «برقراری پیوندهایی با اشیا یا با صورت‌هایی کـه مـنطقاً جـدا از یکـدیگر [و متفاوت با یکدیگر] هستند» باشد. «این ساختار به وسیلهٔ ریسمان، چیزهای لزج و چسبنده، چسب، ادغام، جمع کردن و پیوند مشخص می‌شود. وانگهی، این ساختار به توصیف دقیق جزئیات متمایل می‌شود. هدف، بیشتر تلطیف کردن تفاوت‌ها و شکاف‌ها بین چیزها و مـوجودات[1] است. رابـینسون دو تـورنیه[2] تجربهٔ کسب‌شده‌ای را در اعماق جزیره‌اش به دست آورده است که می‌تواند مثال خوبی برای این پدیده باشد.

> [رابینسون] در ابدیتی خوشایند معلق بود. اسپرانزا میوه‌ای بـود کـه بـا [نور و گرمای] خورشید می‌رسید. هستهٔ عریان و سفیدش را که با هزار لایهٔ پوست کلفت بیرونی، با هزار لایه پوست [دیگر] و بـا هـزار لایـه پوست نازک پوشیده شده بود، رابینسون می‌نامیدند. چه آرامشی، ساکن شدن در پنهانی‌ترین عمق صخره‌ای، در جزیره‌ای ناشناخته! آیا کشتی شکستهٔ دیگری در این کرانه‌ها یافت مـی‌شد [...]؟ و یـا ایـنکه ایـن حوادث ناگهانی بیشتر رؤیاهای بی‌ثبات کرم کوچک و نرمی است که از ابدیت مطلق در این گلدان عظیم سنگی پنهان [و احاطه] شده است؟ او چه کسی بود، شاید روح خود اسپرانزا بود؟ رابینسون عروسک‌های داخل‌شونده در یکدیگر را که میان همدیگر داخل شده بودند به خاطر آورد: همهٔ آن‌ها توخالی بودند و با صدای جیرجیر از هم باز می‌شدند، به

1. êtres

2. Tournier

جز عروسک آخر که از همه کوچک‌تر بود و تنها عروسک توپر و سنگین بود. این عروسک هسته و توضیح [و علت] عروسک‌های دیگر بود. شاید به خواب رفته بود. احتمالاً قادر نیست آن را بگوید. در حالت بی‌وجودی که رابینسون در آن به سر می‌برد، تفاوت میان خواب و بیداری هم کاملاً از میان رفته بود. [...] وی خاطرنشان می‌کند که تابش درخشانی که گذر آفتاب را در محور غار نشان می‌داد، یک‌بار دیگر اتفاق افتاد و کمی بعد از این بود که تغییری حاصل شد و او را متعجب کرد، هر چند که مدت‌ها در انتظار چیزی از این نوع بود؛ ناگهان تاریکی[1] تغییر علامت داد. سیاهی‌ای که او در آن شناور بود به سفیدی گرایید. از این پس، رابینسون مثل یک قطره خامه در کاسه‌ای پر از شیر، در ظلماتی سفید، شناور بود. بدین‌ترتیب، آیا برای دستیابی به این ژرفا ناگزیر نبود آن تن سفید و بزرگش را در شیر بسابد؟

در این درجه از ژرفا، طبیعت زنانهٔ اسپرانزا، در بردارندهٔ تمامی ویژگی‌های مادرانه می‌باشد.[2]

در این صحنه، «تصویر مرکزی، [...]، همان تصویر وابستگی رابینسون به اسپرانزاست. تصویر، به‌وسیلهٔ استعارهٔ پیوسته[3] «میوهٔ رسیده» سازماندهی شده است که به شکل استعاری، پیوند کامل انسان و مواد معدنی را با درست کردن انسان همچون «هسته‌ای عریان و سفید» نشان می‌دهد. کمی جلوتر، تشابه او با یک «کرم نرم» و آن‌گاه با «یک قطره خامه» [را مشاهده می‌کنیم که] نشان از چسبندگی دائمی این ساختار می‌دهد. در اینجا، دلالت معنایی این تصویر، یعنی حذف زمان، به روشنی بیان شده است. غالباً این موضوع در نوشته‌های میشل تورنیه دیده می‌شود. به دور این تصویر: تمام نمادهای هم‌شکل[4] که در پیوند با دو شاخهٔ متفاوت ولی اصلی منظومهٔ شبانه هستند گسترش پیدا

1. obscurité
2. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, pp. 67-68 and Tournier, 1972, *Vendredi ou les limbes du pacifique*, v, pp. 106-107
3. métaphore filée
4. isomorphe

می‌کنند».[1] این دو نماد اصلی عبارتند از نمادهای وارونگی و نمادهای خلوتگاه درونی. نماد پایین آمدن، که با تصویر مرهم شیری[2] مشاهده می‌شود، نشان از حضور نمادهای وارونگی می‌دهند: این مرهم که همچون شیر است، پیوندهایش را با عمل بلعیدن نشان می‌دهد. در ادامه نمادهای داخل شدن در یکدیگر را مشاهده می‌کنیم که این نماد با «عروسک‌هایی که در یکدیگر داخل می‌شوند» نشان داده شده است. همچنین در ادامهٔ این نمادها، نمادهایی که در پیوند با تقدس نسبت به شب است ملاحظه می‌شود. در صحنهٔ بالا ظلمات با سفیدی ترکیب شده است (ظلماتی سفید) که با این عمل ترس از ظلمات تلطیف و آرام می‌شود. وانگهی، در این صحنه می‌توان نمادهای مادر را مشاهده نمود که در تصویر پایانی با نشان دادن تصویر بزرگ مادر زمینی قابل مشاهده است. نمادهای خلوتگاه درونی، تلطیف مرگ در «بی‌وجودی»، را نشان می‌دهند. «مقدس کردن ظرف یا در برگیرنده‌ها با [این تصویر] «گلدان سنگی» قابل رؤیت است. [وانگهی، این تصویر گلدان سنگی] نماد تغذیه‌ای و جوهری از شیر مادر است. در واقع، تمام این نمادها به دور هم متمرکز و جمع می‌شوند تا آمیختگی رابینسون با جزیره‌اش را نشان دهند. این صحنه به صورت کامل، همگرایی نمادهای هم‌شکل را در چهارچوب یک ساختار تخیلی مشترک نشان می‌دهد».[3]

سومین ویژگی ساختار اسرارآمیز واقعیت حسی است. این واقعیت حسی، حضور رنگ‌ها را نسبت به اشکال برتری می‌بخشد، یعنی اگر در منظومهٔ روزانه به اشکال هندسی اهمیت داده می‌شود در این ساختار رنگ‌ها اهمیت دارد. وانگهی، این ساختار سوم، نشان‌دهندهٔ میل به حس کردن موجودات از فاصله‌ای بسیار نزدیک است. به نوعی می‌توان گفت که حس کردن درون موجودات است تا آنجایی که تخیل‌کننده قصد دارد جوهرهٔ آن را به دست آورد و آن‌ها را جاندار کند:

در شفافی آبی‌رنگ شب، بنای بسیار بزرگ، تناسبات خیلی عظیم‌تری را

---

1. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 68
2. onguent lacté
3. Ibid

[به خود] می‌گرفت و گوشه‌های خیلی بزرگش را روی زمینه‌ای به رنگ بنفش از زنجیره‌ای از لیبیک[1] با قدرتی وحشتناک و مبهم جدا می‌کرد. فکر قدرتی مطلقه به این توده‌های ثابت و استوار پیوند می‌خورد، که به نظر می‌رسید ابدیت باید روی آن‌ها، همچون قطرهٔ آبی روی سنگ مرمر لیز بخورد.[2]

حضور رنگ‌های «آبی»، «بنفش» و اختلاف‌های جزئی که بین نورها («شفافی»، «تار») حاصل می‌شود، باعث می‌شود که شکل‌ها را محو کند و از بین ببرد. در واقع، توصیف به نفع «تناسب‌ها» و «توده‌ها» حذف شده است. «قدرت وحشتناک» که در ارتباط با بینایی است، از داخل شدن نگاه در شیء نتیجه می‌شود (زیرا نیرو را نمی‌توان دید و نیرو در داخل موجودات است). «نتیجهٔ نزدیکی ملموس این دو قطب توصیف، فضایی را در متن به وجود می‌آورد که همان بزرگ‌نمایی فضا در متن است. این صفت‌ها («بسیار بزرگ»، «خیلی عظیم‌تر»، «ثابت و استوار») نوعی بزرگ‌نمایی را نشان می‌دهند. نیروی این تابلو با احساس بیننده ترجمه می‌شود. شب تخیلی گوتیه، شبی است مملو از رنگ‌ها، شبی است که در نزدیک‌ترین فاصله و با جوهر رنگ‌ها نقاشی شده است. به همین دلیل، این شب حسی از جاودانگی را ترغیب می‌کند».[3]

بالاخره، چهارمین ساختار تناقض‌نمایی یا واژگونی «از بازنمایی[4][ها] در منظومهٔ شبانه، [مربوط به]گرایش به «عمل مینیاتورسازی [چیزها یا]» بسیار کوچک کردن [یا کوچک‌سازی چیزها] دارد».[5] این ساختار داوطلبانه به یک توصیف موشکافانه از جزئیات می‌پردازد و با آن‌ها پیوند برقرار می‌سازد که این عمل می‌تواند تا جایی پیش رود که خود مجموعه را گم کند و آن را دیگر نبیند. خانهٔ پرَی با خوت و پرت‌هایش[6]، در قصهٔ شارل نودیه،[7] نمونهٔ خوبی از این حالت را ارائه می‌دهد:

1. lybique
2. Ibid and Gautier, *Le Roman de la momie*, IV, pp. 967
3. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 69
4. représentation
5. Ibid., pp. 315 - 316
6. *la maison de la Fée aux miettes*
7. Nodier

آقا، مسلماً در اسباب‌بازی‌های کودکان [آن را] دیده‌اید، و شاید به خاطر می‌آورید که از میان اسباب‌بازی‌هایتان یک خانهٔ زیبا را، زیرا این آخرین چیزی است که فراموش می‌کنیم، از جنس کارتن براق، با دیوارهای [رنگ‌شده] به رنگ زرد خاکی که به شکل کاملی با لاک و رنگ آبی پروسی[1] لعاب داده شده باشد داشته‌اید. [این خانه] شامل سه پنجرهٔ ثابت است که حلبی [دور آن] از ورقه‌های نقره‌ای و سقف این خانه که با سنگ لوح به شکل پوسته‌پوسته و دایره درآمده است. [...] شما آن را دیده‌اید، این بنای ساده‌ای که هیچ زحمتی برای شب‌بیداری‌های معمار [آن]، خستگی‌های بنا و نجار [آن] نداشته است. [این بنا را] با باغچهٔ ساده‌اش که از شش درخت تشکیل شده است [می‌شناسید]. هنرمند تندکار این شش درخت را مانند کبریت تراشانده است و نوک آن‌ها را، بی‌تفاوت به تغییرات فصول، با برگ‌های بریده‌شده به شکل تافته‌های سبزرنگ، تزیین کرده است. خانهٔ پری و خرت‌وپرت‌هایش در اولین نگاه این‌گونه برای من ظاهر شد و اگر روزی بر اثر حادثه یا اینکه مسیر حرکت مسافرت‌هایتان به گرینوک بیفتد، باز این‌گونه آن را خواهید دید.[2]

خانهٔ مینیاتوری [یا کوچک‌شده] از فراموش شدن و زمان فرار می‌کند. این خانهٔ مینیاتوری در حافظهٔ فرد همچون در کوچه‌های گرینوک[3] جاودان می‌ماند. خیال‌پردازی لی‌لی‌پوتی[4] شیء خود را در خارج از زمان داخل می‌کند و آن را از خطرات و «تغییرات فصول» در امان نگه می‌دارد. این خانه حتی تجربهٔ ابدیت درونی است. داخل این خانه شدن، یعنی به کودک پیوستن، یعنی بازگشت به مادر. توصیف شارل نودیه هم در راستای جزئیات و هم با تمایل به حضور رنگ‌ها به خوبی مشخص شده است. این دو خصوصیت از ویژگی‌های تکرارشوندهٔ نمادهای منظومهٔ شبانه هستند.[5]

---

۱. رنگ آبی پروسی، رنگ آبی تیره است: Bleu de Prusse: cyanure de fer

2. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 69 and Nodier, 1982, *la Fée aux Miettes*, pp. 123-323, *in la Fée aux miettes*, p. 257

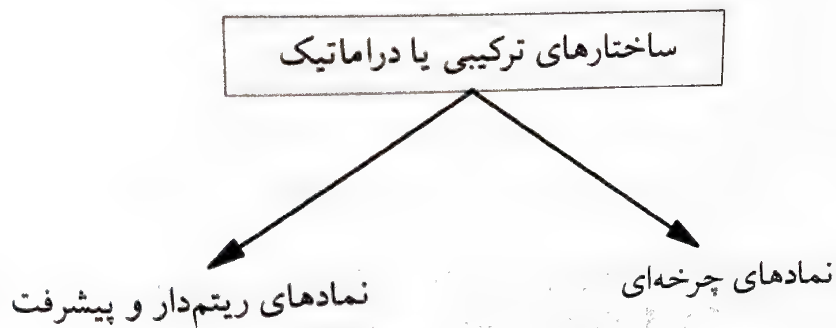
3. Greenock

۴. شهروندان مردم لی‌لی‌پوت در داستان گالیور در سرزمین عجایب.

5. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 69

ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک

تصویرپردازی ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک ریشه در تصاویر ساختارهای اسرارآمیز دارد. این نوع ساختارها سعی دارند بین اضداد از طریق عامل زمان (مثلاً بهار، تابستان، پاییز، زمستان) ارتباط برقرار کنند. این پیوند را می‌توان به نوعی کنترل زمان یا کنترل سرنوشت به حساب آورد. این نوع تصویرپردازی ترکیبی شامل یک نماد دو قطبی است که تصاویر کرونوس[1] را در یک روند چرخه‌ای[2] و ریتم‌دار و همچنین در یک روند پیشرفت داخل می‌کند. ژیلبر دوران این روند و حالت را جمع اضداد[3] می‌نامد. نمادهای ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک خود به دوگروه بزرگ از نمادها تقسیم می‌شوند: ۱. نمادهای چرخه‌ای ۲. نمادهای آهنگ‌دار یا ریتم‌دار و نمادهای پیشرفت.



همان‌طور که اشاره شد ریشهٔ ساختارهای ترکیبی در نظام و ساختارهای اسرارآمیز است، با این تفاوت که برخلاف ساختارهای اسرارآمیز، نمادهای مربوط به ساختارهای ترکیبی تماماً چرخه‌ای هستند. این نمادها به کمک آرزوی غلبه بر زمان و با استفاده از آهنگ‌های مخصوص به زمان (برای نمونه آهنگ شب و روز، آهنگ زمستان و بهار) به حرکت درمی‌آیند. برای رسیدن به این هدف یعنی غلبه بر زمان، این نمادها به طرف بازگشت همیشگی و جاودانی، یا به طرف پیشرفت و تکامل متمایل می‌شوند. چرخه‌های بازگشت همیشگی شامل یک دورهٔ منفی و یک دورهٔ مثبت هستند. برای عروج که در

1. les visages de kronos
2. cyclique
3. la coincidentia oppositorum

دورهٔ مثبت رخ می‌دهد، دورهٔ منفی به عنوان یک ضرورت لازم است. پس چون به عنصر منفی احتیاج داریم، منفی بودن دورهٔ منفی تلطیف می‌شود و به نوعی کمک‌کننده برای دورهٔ مثبت می‌شود. در نمادهای مربوط به پیشرفت، آخرین چرخه «فقط یک چرخهٔ کوتاه‌شده و بریده‌شده یا بهتر بگوییم یک مرحلهٔ چرخه‌ای و انتهایی است. [این چرخهٔ انتهایی] تمام چرخه‌های دیگر را [...] در خود داخل می‌کند».[1] نمادهای چرخه‌ای یا به شکل روایت‌های دراماتیک یا به شکل اسطوره‌هایی که عمل ترکیب و عمل آشتی را انجام می‌دهند معرفی می‌شوند. الگوهای طبیعی این چرخه‌ها، مرحله‌هایی از دوره و چرخهٔ ماه و چرخهٔ گیاهان و فصل‌ها هستند. به عنوان مثال، نزد بعضی از هنرمندان زمستان دورهٔ مرگ نمادین است. زمستان فصلی است که در آن فعلیت‌های کشاورزی رو به کندی می‌رود و در آن حرکت زندگی متوقف می‌شود. در نظام تخیلی این هنرمندان، این فصل، زمان تنهایی، بیماری و سوگواری است. زمستان زمانی است که ارزشی دوگانه در خود دارد: از یک سو مرگ و از سوی دیگر زندگی را در درون خود پنهان کرده است. فصلی است که پیام‌آور تغییرات بزرگ است. پس در این نظام تخیلی، زمستان همچون زمان و مراسم شهودی در نظر گرفته می‌شود. زمستان همچون سناریویی است که برای رسیدن به رستاخیز، باید اول فنا شد. زمستان زمانی است که امید را در خود دارد. این امید به وسیلهٔ تجدید حیات کامل طبیعت و شکل‌های بی‌شمار زندگی که در بهار نمایان می‌شود به وجود می‌آید. در زمستان طبیعت آماده می‌شود از پوستهٔ سرد خود خارج شود؛ در ضمن، انسان‌ها در این فصل خود را برای رهاشدگی، شادی و عشق آماده می‌کنند.

به‌طور کلی، اسطوره‌های ماه-کشاورزی[2] مربوط به بازگشت همیشگی و جاودانی دارای این دلالت‌های معنایی هستند که برای دوباره متولد شدن باید مرد. پس، این اسطوره‌ها کاملاً در پیوند با اعمال آیینی مربوط به قربانی کردن یا مربوط به آغازی هستند که همیشه تولدی دوباره را نشان می‌دهند. همچنین، در سطح جنسی، این اسطوره‌ها تکمیل‌کنندهٔ اضداد از تصویر دوجنسی[3] است که

---

1. Ibid., p. 322
2. agro_lunaires
3. androgyne

نماد پیوند و اتحاد است. در واقع، تصویر دوجنسی «دنیای کوچک‌شده از یک چرخه است که در آن مرحله‌ها در حال تعادل هستند».[1] اسطوره‌های ماه ـ کشاورزی عامداً جشن افراط در همه چیز یا همان جشن اورژیک[2] را برگزار می‌کنند. این جشن افراط به یک بی‌نظمی ختم می‌شود که خرابی را به همراه دارد. این خرابی حالتی کائوتیک را به وجود می‌آورد و این حالت کائوتیک بازگشت دوبارهٔ نظم را اعلام می‌کند. این وضعیت کائوتیک یادآور همان جمله‌ای است که عوام می‌گویند: «تا همه چیز خراب نشود، هیچ چیز درست نمی‌شود». وانگهی، وضعیت کارناوال در کشورهای دیگر یا عیدنوروز از همین حالت پیروی می‌کند و نشان از حیات جدید و زندگی نو دارد. نمادهای مربوط به ماه، که تعدادشان هم زیاد است، در جُنگی از داستان‌ها که در پیوند با حیوانات[3] است حضور دارد. این جنگ از تصاویر حیواناتی تشکیل شده است که دارای خصوصیات خاصی هستند. ویژگی این حیوانات بیشتر در دوباره زاده شدن یا فناناپذیری و باروری پایه‌ریزی شده است و حتی در بعضی از فرهنگ‌ها قربانی کردن این حیوانات به خاطر باروری آن‌ها نهی شده است. از نمادهای مربوط به این اسطوره‌ها می‌توان از مار، اژدها و غیره نام برد. وانگهی، این نمادها روی جنبهٔ حرکت و گسترش تکنولوژی مانند بافت و نساجی هم حاضر می‌شوند. بالاخره، این نمادها خود را با صورت‌های دایره و یا چرخ نشان می‌دهند.

با در نظرگرفتن این اصل مسلم که آهنگ چرخه‌ای تولید جدید را به وجود خواهد آورد و قادر است اضداد را با یکدیگر پیوند دهد، پس اسطوره‌های پیشرفت از آغاز دوباره و آغاز همیشگی و آغاز جاودانی سرچشمه می‌گیرند. سرچشمهٔ این فرضیهٔ الهام‌گرفته از حرکت‌های جنسی است که الگوی تمام آهنگ‌هاست[4]. بدین ترتیب، اسطوره‌های پیشرفت، نجات‌دهنده، رهایی بخش یا

---

1. Ibid., p. 335

۲. اورژی (Orgie) در دورهٔ یونان و روم قدیم مراسمی پنهانی دربارهٔ اسرار بعضی از خدایان خصوصاً دیونیسوس (Dionysos) است. در این مراسم شرکت‌کنندگان واژگان مقدسی را به زبان می‌آوردند (Orgiaque: نوعی جشن است که در آن افراط در همه چیز دیده می‌شود، نمونهٔ بارز آن در هنگام کارناوال‌ها دیده می‌شود).

3. bestiaire

4. rythmes

مسیانیک[1] هستند. این اسطوره‌ها آمدن پسر[2] یا نجات‌دهنده‌ای[3] را بشارت می‌دهند. آتشی را که انسان‌های ابتدایی به‌وسیلهٔ مالش دو چوب تولید می‌کردند اولین الگوی[4] تصویر این پسر است. همچنین صلیب، که کلیت فضا را با پیوند خط افقی و عمودی برقرار می‌سازد، به این گروه از تصاویر تعلق دارد. از دیگر نمادهای اصلی پیشرفت می‌توان از درخت نام برد که از چرخه‌ها نتیجه می‌شود، زیرا در طیّ فصول قد می‌کشد و بالا می‌رود. از سوی دیگر به دلیل اینکه می‌توان، از یک طرف، از درخت هم چرخ و هم صلیب درست کرد و از طرف دیگر، از آن آتش درست کرد، درخت در پیوند با این نمادها قرار می‌گیرد. بالاخره، آهنگ موسیقیایی[5] هم در این نوع از تصاویر و نمادها شرکت می‌کند.

به طور خلاصه و همان‌طور که در تمام این نمادها مشاهده شد، عامل پیوند و یکی شدن و سپس آغاز حرکت ابتدایی از ویژگی‌های این نمادها است. این غلبهٔ پیوندی و جنسی، نحو تمام این نمادها را رهبری و هدایت می‌کند و در واقع، این نحو ساختارهایی را به وجود می‌آورد که خود این ساختارها از ساختارهای ترکیبی نتیجه شده‌اند زیرا این ساختارها ترکیب دو ساختار دیگر را تحقق می‌بخشند و به‌وسیلهٔ پیوستگی اضداد مشخص می‌شوند. وانگهی، این ساختارها را زمانی ساختارهای دراماتیک می‌نامیم که روایتی را روایت کنند.

بعد از معرفی این نمادها، زمان آن رسیده است که چهار ساختار اصلی این نمادها را نشان دهیم. اولین ساختار شامل یک هماهنگی، «یک چینش مناسب از تفاوت‌ها و تناقض‌ها»[6] است که بیان مورد علاقه‌اش را در آهنگ موسیقیایی[7] پیدا می‌کند. برای نمونه، این ساختار را نزد شاعری چون پل‌ورلن که دارای سبک آهنگ‌دار است می‌توان دید. در آخرین بندهای[8] قطعهٔ سِرِنَد[9] پل‌ورلن این موضوع دیده می‌شود:

---

1. messianiques

۲. در اینجا، پسر منظور «پدر، پسر و روح‌القدس» در سنت مسیحی است.

3. messie

4. prototype

5. musical rythme

6. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 401

7. rythmique musicale

8. strophes

۹. سِرِنَد (Sérénade) هم به معنای قطعه‌ای از موسیقی است که در شب زیر پنجرهٔ معشوقه با آلات موسیقی می‌نوازند و هم به معنای معشوقه می‌باشد.

و در خاتمه، بوسه‌ای طلب خواهم کرد
و ملاطفت تو مرا شکنجه می‌دهد[1]
ـ فرشتهٔ من، گوژ[2] من!
باز کن روح ترا و گوش ترا بر صدا[یی که]
از ماندولین[3] من [برمی‌خیزد]
برای تو، برای تو، این سرود را درست کردم
ستمگر و نوازشگر.[4]

تناوب سیلاب‌های ده‌تایی و پنج‌تایی، آهنگی منظم را در این شعرها به جا می‌گذارد که کاملاً در پیوند با معنای نمادین موسیقی است، موسیقی «این فراشهوتی[5] که کارکرد اصلی‌اش هم آشتی دادن اضداد و هم غلبه بر فرارِ وجودیِ زمان است»[6] «عشقی که این چنین سروده شود در ابدیت ثبت می‌شود. بدین‌ترتیب، هماهنگی اضداد روی سطح درونمایه‌ای هم پدیدار می‌شود. نزدیکی واژگان متضاد (ملاطفت ≠ به شهادت رساندن (شکنجه)، فرشته ≠ گوژ، ستمگر ≠ نوازشگر) نزاع‌های مخصوص به زندگی عاشقانه و جنسی را به وسیلهٔ آهنگِ چرخه‌ای کم می‌کند. وانگهی، سرود «ستمگر و نوازشگر» سعی دارد رفتار شاعر را با نرمی و ملاطفت شکنجه‌دهندهٔ زن هماهنگ سازد. این سرود فاصلهٔ طبیعی بین جنس‌ها را هم کم می‌کند. بالاخره، خود تضاد مربوط به منظومهٔ روزانه یعنی تضاد «فرشته» و زنِ کُشنده یا گوژ به وسیلهٔ تناوب چرخه‌ای که آهنگ کلی این شعر آن را القا می‌کند تلطیف شده است. تخیل در قطعهٔ «سِرِنَد» شرایط توازن زوج را با ثبت کردن این نزاع‌ها در داخل چرخهٔ بازگشت جاودانه تضمین می‌کند».[7]

---

1. martyriser
۲. گوژ (ma Gouge) در این قطعه از شعر به معنای زنی که فریبنده و کشنده است.
۳. آلت موسیقی از خانوادهٔ چنگ و عود.
4. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 71
5. méta-érotique
6. Ibid., p. 400
7. Ibid., p. 71

دومین ساختار ترکیبی سعی می‌کند اضداد را روی پایه‌ای برابر قرار دهد، به نوعی که بتواند تفاوتشان[1] را نمایان سازد. این ساختار تفاوت‌نما[2] پایه و اساس تمام درام‌هاست، درام در معنای وسیع کلمه، یعنی اساس تمام نزاع‌هایی که بین الهام[3]های حیاتی و مرگ است. برای نمونه، یکی از قطعه‌های[4] رودریگ، در لو سید[5] اثر کورنی[6] را مثال خواهیم زد، زمانی که رودریگ قصد دارد با پدر شیمن همسر آینده‌اش برای شرافت خانواده بجنگد و قبل از اینکه او را به قتل برساند، او این سخنان را به زبان می‌راند:

پدر، معشوقه، شرف، عشق،
نجیب‌زاده [بودن] و قیود سخت [را متحمل شدن]، [ای] ظلم و ستم گوارا
خوشی‌هایم تمام از بین رفت، یا افتخارم لکه‌دار شد
[در این زمان،] یکی مرا سیاه‌بخت می‌سازد، دیگری مرا بی‌آبرو می‌کند.
ای امید شیرین و بی‌رحم روحی سخاوتمند
اما در عین حال عاشق‌پیشه
دشمن لایق مهم‌ترین سرخوشی من
شمشیرِ من که سبب رنج من است
آیا تو را برای انتقام گرفتن از شرفم به من داده‌اند؟
آیا تو را برای از دست دادن شیمن‌ام به من داده‌اند[7]

آهنگ ترکیبی که به کمک آن هر چهار بیت اول تنگنای[8] کورنی را بیان می‌کند، واژگان آلترنتیو را کاملاً روی یک پایهٔ یکسان قرار می‌دهد: هم این وهم آن پایه‌های عروضی زیادی را به خود اختصاص داده‌اند. بیت‌های ۳ و ۴ درام رودریگ را آشکار می‌کنند: اگر او پدر شیمن را بکشد، «خوشی‌هایش فنا

1. contraste
2. contrastante
3. aspiration
4. stances
5. *Le Cid*
6. Corneille
7. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 72
8. dilemme

می‌شود»، اگر از این کار صرف‌نظر کند، «بی‌آبروی زمانه» می‌شود. در هر دو صورت، مرگی نمادین او را تهدید می‌کند. از این به بعد، او صورتی اصلی از این درام را نشان می‌دهد، یعنی درام «پسر زجرکشیده، قربانی‌شده، در آستانهٔ مرگ قرارگرفته‌ای که شاید عشق مادر ـ معشوقه او را نجات دهد».[1] وانگهی، این کمک از طرف شیمن به او خواهد رسید، البته بعد از مجازاتی طولانی، عاطفی و جنگجویانه. دُن رودریگ، این گونه درام مرگ و درام زمان را می‌بینند ـ و آن را روی مدل کَترسیک[2] برای ما زنده می‌سازد. ژیلبر دوران در این ساختار تخیلی، اساس موسیقی‌های تناقضی را، خصوصاً سمفونی و اپرا را می‌بینند که از هارمونی‌های ساده و برجسته‌شده در ساختار پیشین متمایز می‌شوند. احتمالاً، روی سطح تخیل، این موضوع نشان می‌دهد که کورنی برای فرمول‌بندی تنگنایی که رودریگ با آن مواجه شده است، شکل تغزلی قطعه‌ها را انتخاب کرده باشد: در واقع، تفاوت طول عروض[3]، به مانند گوناگونی پژواک‌های صدادار مربوط به نظام پیچیدهٔ قافیه‌ها، به گونه‌ای آهنگین تعارضات پیش آمده به وسیلهٔ قهرمان را ایجاد می‌کند».[4]

سومین ساختار ترکیبی الهام‌گرفته از گسترش و از توسعهٔ ساختار درام تا تاریخ بشریت است. این ساختار بر درک چرخه‌ای از تاریخ بشریت تکیه دارد. این تاریخ بشریت همان چیزی است که ژیلبر دوران آن را ساختار تاریخی تخیل می‌نامد. هنگام بررسی آثار ویکتور هوگو می‌توان چنین تخیلی را در آثارش مشاهده نمود. ویکتور هوگو برای توجیه کردن موج خشونتی که انقلاب فرانسه را در ۱۷۹۳ به خون کشید از این ساختار بهره گرفت:

قرن هجدهم به هشتاد رسید؛
باز سیزده، عجیب عدد[ی است] و روز از راه رسید.

---

1. Ibid, p. 405

۲. کترسیک (cathartique) واژه‌ای یونانی و به معنای «پاک شدن» است. بر اساس نظریهٔ ارسطو در مورد تئاتر: «پاک شدنی» که به وسیلهٔ یک صحنهٔ تئاتر دراماتیک نزد تماشاگر ایجاد می‌شود. از بُعد روانکاوی، این واژه یعنی خود را از بار عاطفی خالی و آزاد کردن. این عمل در پیوند با بیرون ریختن خاطرهٔ یک حادثهٔ تلخ و بد است که به ناخودآگاه رانده شده است.

3. métres

4. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 72

برای هر تغییر سن روح بشری،
ساعت شنی جاویدان قرون متوقف شد،
[و] زمان را ناتمام و گسسته رها می‌کند،
همچون زمانی که مسیح در گول‌گوتا[1] مرد؛
نگاه ژرف متفکران در این ابر ضخیم فرو رفت،
و دستی دیدیم که زمان را بر می‌گرداند.
متوجه شدیم که به لحظات باشکوه دست می‌زنند،
که همه چیز دوباره آغاز می‌شد و ما وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شدیم،
که قله [ی کوه] به زیر پایه [ی کوه بیفتد]،
که سمت‌القدم داشت به سمت‌الرأس تبدیل گردد،
که مردم به پادشاهی که مُرد مسلط می‌شدند.[2]

تمام تلاش ویکتور هوگو در صحنهٔ بالا استفاده از نمادهای چرخه‌ایست: نماد چرخه‌ای عدد سیزده، او از این نماد سود می‌جوید تا «تیرگی و خفقان»[3] را در یک نظم طبیعی قراردهد: او به روشنی «تیرگی و خفقان» را با سنت قربانی کردن «شور و شیفتگی» برای کشتن «پسر» پیوند می‌دهد؛ ما به خوبی گسترش طرح کلی متناقض نمای درام را می‌بینیم. تخیل تصویر ساعت شنی، در واقع، تاریخ را به دو زمان تقسیم می‌کند: زمانی که قدرتمندان (شاه) حکمرانی می‌کنند و زمان دیگر که «مردم» قانونشان را بر شاهان تحمیل می‌کنند. این تغییر جهت، با تخیل تصویر دستی که زمان را بر می‌گرداند به خوبی نمایان است و این حرکت تسلطش را به وسیلهٔ چرخه بیان می‌کند. این مفهوم و نماد چرخه‌ای دارای دلالتی معنایی است: مفهوم چرخه‌ای، این توانایی را می‌دهد تا پرتوافکنی‌ای از گذشته بر زمان حال داشته باشیم. در واقع، زمان حال به ما این توانایی را می‌دهد تا همیشه بدانیم در چه مرحله‌ای از حرکت تاریخ قرار داریم. ژیلبر دوران تصویر بسیار روشنی را از این پدیده در اختیار ما می‌گذارد. برای مشخص کردن این پدیده، ژیلبر دوران از «توصیف پرشور و زنده ازگذشته»[4] و [5] حرف می‌زند. او

1. Golgotha
2. Ibid., pp. 72-73
3. Terneur
4. hypotypose du passé
5. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 406

بر این اعتقاد است که ویژگی چرخه‌ای تاریخ اجازه می‌دهد تا گذشته را در حال زنده کنیم. وانگهی، آگاهی از چرخه‌های تاریخی، تاریخ را مثل تعارض دو نیروی همیشه حاضر متصور می‌کند: نزد ویکتور هوگو این نیروها، ظلم، بیداد و آزادی‌اند. ادراک چرخه‌ای، ترکیبشان را انجام می‌دهد.

بعد از بررسی سومین ساختار ترکیبی نوبت به چهارمین ساختار ترکیبی یا دراماتیک که آخرین چرخه را روی پایانی از تاریخ باز می‌کند می‌رسد. ویژگی این ساختار، نشان‌دهندهٔ پیشرفت در آینده است. این ساختار ساختاری نجات‌بخش است. همان‌طور که ژیلبر دوران می‌گوید، این ساختار «توصیف پرشور و جاندار از آینده»[1] است، یعنی اینکه آینده به کمک تخیل معرفی می‌شود و تحت فرمانش قرار می‌گیرد. به همین دلیل است که ویکتور هوگو، در پایان مجازات‌ها پیام پیشگویانه‌اش را بر سقوط امپراتوری دوم و پیشرفت جهانی پایه‌ریزی می‌کند:

درخت مقدس پیشرفت، پیش از این خیالی،
روی گذشتهٔ ویران رشد خواهد کرد،
اروپا و امریکا را می‌پوشاند،
و اجازه می‌دهد تا اثیر پاک، از میان شاخه‌هایش بدرخشد،
روز، پر از کبوتران سفید، پدیدار خواهد شد،
و شب پر از ستاره [از راه می‌رسد]
و ما که خواهیم مرد، شاید مرده در تبعید،
شهیدان خونین، زمانی که انسان‌ها، بدون ارباب،
مغرورتر و زیباتر زندگی خواهند کرد،
زیرا این درخت بزرگ، عاشق آسمان‌ها که این درخت همسایه‌شان است،
ما بیدار خواهیم شد تا ریشه‌اش را،
در ته گورهایمان ببوسیم.[2]

نمادگرایی درخت در این صحنه بسیار مشهود است. «نماد درخت از راه

1. Ibid., p. 408

2. Ibid., p. 73

می‌رسد تا اعتقاد به یک تعالی در پایان چرخه‌ها را بیان کند. «بوسهٔ» «شهیدان» به ریشه‌های این درخت، پایان درام‌های چرخه‌ای را نشان می‌دهد و سودمندی این چرخه‌ها را برای رفتن به سوی پیشرفت معنا می‌کند. نمادهایی که چنین گسترش داده شده‌اند، از تفکر مسیحیت در مورد رستاخیز بدن‌ها در آخر زمان الهام گرفته‌اند. تصویر «کبوتران»، که هم با تعالی منظومهٔ روزانه (در اینجا تصویر کبوتران تداعی یکی از صورت‌های بال پرندگان در منظومهٔ روزانه است) و هم با نمادهای حیوانی ماه ـ کشاورزی پیوند دارد، به خوبی معنای ستایش خورشیدی[1] را می‌دهد. در حقیقت، این ستایش خورشیدی چرخه‌ها را کامل و تزیین می‌کند. یادآوری کنیم که اعتقاد هوگویی به عروجی نزدیک در پیوند با این پیشرفت، همان اعتقادی است که قرن نوزده تحصل‌گرا یا اثبات‌گرا[2] را پیمود، این همان اعتقادی [است] که ما در انتهای افسانهٔ قرن‌ها، و در نمود درخشان این اثر از قرن آینده، مدیون این اعتقاد هستیم.[3]

1. ouranienne
2. positiviste
3. Ibid., p. 74

۵. کاربرد

در این قسمت تلاش می‌شود روش نقد ادبی ژیلبر دوران را در تحلیل و خوانش متون به صورت کاربردی روی چند اثر نشان دهیم. تلاش شده است این روش را نه فقط روی آثار ادبی، بلکه روی تابلوهای نقاشی هم پیاده کنیم تا بدین‌وسیله کارایی این روش کاملاً نمایان شود. این آثار به ترتیب عبارتند از:

۱. فردا در راه است، اثر بهرام صادقی
۲. تحلیل تطبیقی سه جنگ: «جنگ رستم با اژدها»، «جنگ رستم و ارژنگ‌دیو»، «نبرد گشتاسب و اژدها»
۳. بیگانه، اثر آلبر کامو
۴. دو گربه روی دیوار و ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، از قصه‌های بهرنگی اثر صمد بهرنگی
۵. گاوهای آرزو و فضانوردان در کورهٔ آجرپزی، اثر محمدهادی محمدی
۶. سپیده‌دم، اثر رمبو
۷. تزیین و دکوراسیون افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز، از فلوبر

ابتدا، تحلیل خود را از سنگر و قمقمه‌های خالی اثر بهرام صادقی آغاز می‌کنیم. از این کتاب، داستان کوتاه فردا در راه است، داستان انتخاب شده است.

فردا در راه است، داستان

چکیده و تحلیل

در صحنهٔ زیر می‌توان سه نوع نماد که خاص منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری منفی

است مشاهده نمود: نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی.

نعش را گذاشته بودند در دالان مسجد، خون‌آلود و لهیده، و کسی فرصت نکرده بود چیزی رویش بیندازد. اما خون و گِل خشکیده همه‌جایش را پوشانده بود. دالان از همیشه خاموش‌تر و غمزده‌تر بود. تاریک بود. چراغی درش نمی‌سوخت. تنها از لای در که نیمه‌باز بود یک شعاع باریک نور از چراغ خیابان به درون افتاده بود.

دو مرد، به دیوار دالان، پشت در تکیه داده بودند، روبه‌روی هم. [...] آن یکی پیر بود. [...] می‌خواست بنشیند و نشست. [...] مردی که ایستاده بود هنوز چشمش به او بود. [...]

پیرمرد دستش را گذاشت به در و آمد بکشد عقب؛ یکدفعه آسمان غرید و برق خیره‌ای همه‌جا را روشن کرد. دست پیرمرد بی‌اراده عقب رفت. مرد جوان که جسد را در روشنی دید سرش را برگرداند، اما هنوز هم در خیالش آن را می‌دید. پیرمرد گفت:

ـ خدایا، این چه بلاییه ... نمیخواد وابذاره؟

[...]

چه مصیبتی‌یه. نیم ساعت اینجا نشسته‌ام. برم خونه. بچه‌ها حتماً دق‌مرگ شده‌اند.

مرد جوان در را باز کرد. صدای ریزش باران در دالان پیچید. پیرمرد، وحشت‌زده بیرون رفت. [...] [پیرمرد] آمد توی خیابان. جلوش را نمی‌توانست ببیند. بالای سرش، زیر پایش، و جلو و عقبش، همه‌جا آب بود. ناودان‌ها می‌لرزید. فشار آب آن‌ها را تکان می‌داد و بیم آن می‌رفت که یکباره کنده شود. شاخه‌های درخت‌ها می‌شکست. دیوارهای نم‌کشیده آهسته‌آهسته فرومی‌ریخت و خیابان همچنان خلوت بود.

پیرمرد چند قدم رفت تا رسید به کوچه، پاک خیس شده بود. کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. پیرمرد از وسط کوچه می‌رفت.

آب تا قوزکش می‌رسید و او به سختی قدم برمی‌داشت. همه از خانه‌ها آمده بودند بیرون. زن‌ها، پابرهنه و سرباز، سطل و بادیه و ملاقه و کاسه دستشان گرفته بودند و با آن‌ها آب را به جلو می‌دادند. بچه‌ها جیغ می‌زدند. [...] هرکسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعد گم می‌شد. [...]

برق می‌زد. آسمان صدا می‌کرد. باران روی پشت‌بام می‌کوفت. همهمهٔ کوچه و صدای شرشر ناودان و چک‌چک طاق با ناله و گریهٔ بچه‌ها قاطی می‌شد و شب می‌گذشت. [...]

پیرمرد آمده بود در خانه. باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت. رعد پرصداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد. [...][1]

بر اساس آنچه که در ابتدا گفتیم، چون این صحنه، یک صحنهٔ «ترسناک» است (واژگان «ترس» در متن به خوبی این حقیقت را نشان می‌دهد)، پس این صحنه مربوط به «منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری‌های منفی (صورت‌های زمانی)» می‌باشد. در این تصویر، «ترس از گذر زمان» خود را به سه صورت نشان می‌دهد:

۱. «ریخت‌حیوانی»

نکتهٔ قابل توجه اینکه در این تصویر، تصویر خود «حیوان» وجود ندارد، اما «صورت نوعی حیوان‌ریختی» در روان نویسنده موجود است که خود را از طریق موارد زیر نشان می‌دهد:

الف. تصویر باران («باران وحشی‌تر [...] می‌ریخت» ـ واژهٔ «وحشی» مخصوص حیوان است ـ ؛

ب. تصویر «غریدن رعد»: «رعد پرصداتر می‌غرید» («غریدن معمولاً برای «شیر» استفاده می‌شود و این نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که برای نویسنده «حیوان» یک «صورت نوعی» تهدیدآمیز می‌باشد؛ در واقع، «باران» و «رعد» هر دو «حیوان‌پردازی» شده‌اند)؛

---

۱. صادقی، سنگر و قمقمه‌های خالی، صص ۹-۱۳

ج. تصویر کائوتیک[1]

در واقع، در تخیل نویسنده، «صورت نوعی حیوان‌ریختی» از طریق «محرکهٔ جنب و جوش» تحریک شده و خود را در این صحنه نشان می‌دهد. در این صحنه، همه چیز در حال جنب و جوش است؛ همه چیز و همه کس، بدون نظم در حال حرکت هستند (تصویر کائوتیک):

> بالای سرش، زیرپایش، و جلو و عقبش، همه‌جا آب بود. ناودان‌ها می‌لرزید. فشار آب آن‌ها را تکان می‌داد. شاخه‌های درخت‌ها می‌شکست. [...] کوچه شلوغ بود. شلوغ‌تر از چند ساعت پیش. [...] همه از خانه‌ها آمده بودند.

این حرکت پر جنب و جوش و بدون نظم را ژیلبر دوران حرکت «مورچه‌وار»[2] می‌نامد. او از حرکت «مورچه‌وار»، فقط جنب‌وجوش بدون نظم آن را در نظر دارد (به خاطر بیاورید هنگامی که چوبی را در لانهٔ مورچه‌ها می‌کنید)؛ و ابداً، منظور کار کردن مورچه یا ذخیره‌سازی آذوقه توسط مورچه‌ها نمی‌باشد، زیرا تصویر ذخیره‌سازی و حفر زمین مربوط به «منظومهٔ شبانه با ساختارهای ترکیبی» است. همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم تصاویر کائوتیک شکلی عقل‌گرایانه[3] از ظهور حیوانیت در تخیل نویسنده است. به گونه‌ای که می‌توان گفت این حضور حیوانیت در ناخودآگاه نویسنده، نشانهٔ ترس و اضطرابی در درون نویسنده است که خود را بدین صورت نشان می‌دهد.

«سروصدا» یکی دیگر از نشانه‌های نمادهای «ریخت‌حیوانی» است که در این صحنه به خوبی قابل مشاهده است:

> یکدفعه آسمان غرید [...]. دست پیرمرد بی‌اراده عقب رفت.
> [...]
> مرد جوان در را باز کرد. صدای ریزش باران در دالان پیچید. پیرمرد،

---

1. chaotique
2. le fourmillement
3. rationalis

وحشت‌زده بیرون رفت.
[...]
بچه‌ها جیغ می‌زدند. [...] هر کسی چیزی می‌گفت، اما صدایش در صدای باران و رعد گم می‌شد. [...]
برق می‌زد. آسمان صدا می‌کرد. باران روی پشت‌بام می‌کوفت. همهمهٔ کوچه و صدای شرشر ناودان و چک‌چک طاق با ناله و گریهٔ بچه‌ها قاطی می‌شد و شب می‌گذشت. [...]
رعد پرصداتر می‌غرید و برق روشن‌تر می‌کرد. [...]

اضافه کنیم که «رعد و برق» در صحنهٔ بالا دلیل دیگری است که ما شاهد ویژگی‌های «منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری‌های منفی» هستیم زیرا، بر اساس نظر دوران «رعد و برق» تصویر جهنم را در ذهن زنده می‌کند؛ و سرعت حرکت آن، نماد «گذر سریع زمان» است که همزمان ترس را به وجود می‌آورد.

۲. ریخت‌تاریکی

در متن نماد «ریخت‌تاریکی» خود را با این کلمات نشان می‌دهد:

الف. «تاریک بود»، «شب»

ب. «باران» که در حال تبدیل شدن به سیل است و سیل اگر حالت تخریبی داشته باشد، نمادی از «آب سیاه» می‌باشد:

ـ خدایا، این [باران] چه بلاییه ... نمیخواد وابذاره؟
همه‌جا آب بود. [...] فشار آب آن‌ها را تکان می‌داد و بیم آن می‌رفت که یکباره کنده شود. [...]
باران وحشی‌تر و سنگین‌تر می‌ریخت.

در دنیای تخیلات «آب» هنگامی «سنگین» یا «سیاه» است که تولید ترس و وحشت کند. هنگامی که جسدی در آب می‌بینیم، می‌گوییم که «آب سنگین» یا «آب سیاه» است، حتی اگر ظاهراً آب صاف و شفاف باشد، باز هم می‌گوییم که «آب سیاه» است.

در ضمن «اشک» هم زیرمجموعه‌ای از «آب سیاه» است. «خون» به خاطر

اینکه باعث ترس در انسان می‌شود و به خاطر اینکه همچون آب مایع است، پس با «آب سیاه» یکی می‌شود. همچنین، «خون» در مرز بین نمادهای «ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی» قرار دارد که بهتر آن است که «خون» را در زیر مجموعهٔ نمادهای «ریخت‌سقوطی» بگذاریم.

۳. ریخت‌سقوطی

واژهٔ «خون» نشان از ظهور نماد «ریخت‌سقوطی» در متن است «خون» تمام بدن شخصیت داستان را در این صحنه پوشانده است. (قید «همه» نشان‌دهندهٔ این واقعیت است):

> نعش را گذاشته بودند در دالان مسجد، خون‌آلود و لهیده [...]. اما خون و گل خشکیده همه‌جایش را پوشانده بود.

در آخر اضافه کنیم که در این صحنه «شب» نماد «ترس» و نماد «مرگ» (نعش) در تخیل این نویسنده است. «ترس از گذر زمان» به وسیلهٔ «تغییر و سر و صدا» و... نمادینه شده است و اگر بخواهیم روان نویسنده را با این تصویر روانکاوی کنیم، بدین صورت است: احتمالاً، تغییر و تحولی در درون نویسنده، در هنگام خلق این تصویر، در حال وقوع بوده است و یا اینکه در ناخودآگاه او به صورت «سرکوب‌شده» وجود داشته است، که خود را این‌گونه نشان می‌دهد. زیرا تمام تصاویری که متعلق به «منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری منفی» می‌باشند، نشان از «گذر زمان» و «شدن» دارند که «سروصدا»، «ترس» و ... همه نمادهای آن هستند.

تحلیل تطبیقی تخیل سه جنگ: «جنگ رستم با اژدها»، «جنگ رستم و ارژنگ‌دیو»، «نبرد گشتاسب و اژدها» از *شاهنامه‌ی* فردوسی و تابلوهای نقاشی مجید مهرگان

در این قسمت تحلیل خود را با سه تابلو از استاد مجید مهرگان (نقاش معاصر و پیرو مکتب هرات و الهام‌گرفته از سبک‌های مانوی) آغاز می‌کنیم:

۱. تابلوی شمارهٔ (۱) به خوان سوم یعنی «جنگ رستم با اژدها»[1] اشاره دارد؛
۲. تابلوی شمارهٔ (۲) به خوان ششم «جنگ رستم و ارژنگ‌دیو»[2] مربوط است؛
۳. تابلوی شمارهٔ (۳) به نبرد گشتاسب و اژدها ارتباط دارد «کشتن گشتاسپ اژدها را و دادن قیصر دختر خود را به اهرن».[3]

لازم به یادآوری است که برای تحلیل این سه تابلو از شاهنامه‌ی فردوسی کمک گرفته‌ایم، یعنی اینکه سعی کرده‌ایم نشانهٔ دیداری این سه تابلو را به کمک نشانهٔ کلامی کامل کنیم و هدف از این تحلیل آن است که ببینیم چگونه می‌توان تخیل را در گزاره‌ها و در ساختمان‌های از پیش تعیین‌شده شناسایی کرد؟ و چگونه می‌توان تصاویر هنری را طبقه‌بندی کرد؟

یکی از شاهکارهای ادبی ایران شاهنامه‌ی فردوسی است. در شاهنامه‌ی فردوسی به خوبی می‌توان تفکرات دو قطبی را دید. غالباً، در چشم راوی روایت‌های شاهنامه، جهان به دو قطب خوب و بد تقسیم شده است. از نگاه راوی، قهرمانان شاهنامه غالباً یا خوب هستند یا بد. برای نمونه می‌توان مبارزات قهرمانان شاهنامه را با اهریمن بررسی نمود. در حقیقت، در شاهنامه اهریمن چهره‌های گوناگونی را به خود می‌گیرد و به صورت‌های گوناگون ظاهر می‌شود. در روایت ضحاک، ابلیس گاهی در چهرهٔ مردی نیک‌خواه آشکار می‌شود و ضحاک را می‌فریبد و زمانی پنهان می‌شود و سپس در سیمای دوستان و فرزانگان و پزشکان ظاهر می‌شود. اهریمن با چهره‌های متفاوت، اژدهایان و دیوان را می‌آفریند تا او را یاری دهند. به همین ترتیب، این دیوان و اژدهایان توانایی تغییر دادن چهره را دارند. آن‌ها به صورت‌های گوناگون ظاهر می‌شوند. این جنگ بین خوبی و بدی یا تقابل دو قطب خود را با نبرد بین قهرمان و اژدها نشان می‌دهد و در واقع، نبرد پهلوانان، با اژدها، جزئی از پیکار با بدی‌ها است.

این سه تابلو نبرد قهرمانان شاهنامه را با اژدها و دیو نشان می‌دهد. در روایت‌های شاهنامه، اژدها همیشه بسیار بزرگ و آتش‌دَم به نمایش در آمده است و قهرمانان شاهنامه برای نبرد با آنان از سلاح‌های گوناگون و شیوه‌های خاص

---

۱. فردوسی، شاهنامه، جلد اول، صص ۲۹۵ ـ ۲۹۷
۲. همان، صص ۳۰۳ ـ ۳۰۵
۳. همان، صص ۱۱۵۳ ـ ۱۱۵۵

سود می‌جویند. از بُعد نمادین، در این روایت‌ها، اژدها نیرویی اهریمنی است، به همین جهت قهرمان خداپرست باید آن را نابود سازد تا بتواند به اندیشه‌های خدایی خود بپردازد و بدین وسیله خود را پاک کند. به همین دلیل است که غالباً برای پیروزی خود از خدا کمک می‌گیرد. در این نبردها که بین خوبی و بدی صورت می‌گیرد، قهرمانان روایت‌ها، با عملی قهرمانانه و با سلاح برنده اژدها یا دیو را نابود می‌کنند. برای اثبات این موضوع به تحلیل متن می‌پردازیم.

با نگاه کردن به این سه متن و با کمک گرفتن از روش ژیلبر دوران، می‌توان ابتدا سه نماد اصلی را (ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی، ریخت‌سقوطی) با ارزشگذاری منفی در آن‌ها دید؛ سپس، حضور سه نماد دیگر با ارزشگذاری‌های مثبت نمادهای جداکننده، روشنایی، عروج را در تقابل با این سه نماد می‌بینیم. در واقع، این نمادها دو به دو در مقابل هم قرار می‌گیرند و رابطه‌ای تقابلی را به وجود می‌آورند. این رابطه، نحو این متون را تشکیل می‌دهد و خوانش را ممکن می‌سازد. در واقع، هر سه تابلو به «منظومهٔ روزانهٔ تخیلات» با ارزشگذاری منفی و مثبت اختصاص دارند. البته، اگر از دال‌های نوشتاری که در شاهنامه موجود است استفاده کنیم، می‌توان گفت در ابتدا نمادها با ارزشگذاری‌های منفی ظاهر می‌شوند و زمانی که قهرمان پیروز می‌شود، نمادها با ارزشگذاری‌های مثبت به صحنه می‌آیند، زیرا قهرمان‌های هر سه تابلو بر نیروی بدی پیروز می‌شوند. نمادها با ارزشگذاری منفی خود را به سه صورت زیر نشان می‌دهند: الف. نمادهای ریخت‌سقوطی؛ ب. نمادهای ریخت‌تاریکی؛ ج. نمادهای ریخت‌حیوانی. ابتدا، «الف» و «ب» را نشان می‌دهیم. به خاطر اندک بودن نمادهای ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی در این تابلوها مجبوریم این دو نماد را با یکدیگر بررسی کنیم. به استثنای «خون» که در «جنگ رستم با اژدها» و «جنگ رستم و ارژنگ‌دیو» دیده می‌شود و متعلق به نمادهای ریخت‌سقوطی و ریخت‌تاریکی است، دیگر نمی‌توان نماد خون را مشاهده نمود. اما با کمک گرفتن از نشانه‌های کلامی موجود شاهنامه‌ی فردوسی، سعی می‌شود این نمادها را در آنجا هم جست‌وجو کنیم و نشان دهیم:

۱. تابلوی (۱)

نماد تاریکی؛ در ابیات زیر اژدها در پیوند نزدیک با «تاریکی» و «ترس» است:

دگرباره در شد به خواب اندرون — زتاریکی آن اژدها شد برون
نباید که بی‌نام بر دست من — روانت برآید ز تاریک تن
چو رستم بدان اژدهای دُژَم — نگه کرد بر و یال و آن تیز دَم
بیابان همه زیر او دید پاک — روان خون گرم از برِ تیره خاک
بترسید و بس در شگفتی بماند — همی پهلوان نام یزدان بخواند

نماد خون؛ خون یکی دیگر از نمادهای تاریکی است. البته، نماد خون در حد واسط نمادهای تاریکی و نمادهای سقوط قرار دارد. در اصل پیوند بین نمادهای ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی به وسیلهٔ نماد خون صورت می‌گیرد. در ابیات زیر می‌توان تخیل سقوط و تخیل تاریکی را مشاهده نمود. هر دو تخیل در پیوند با نمادهای دارای ارزشگذاری منفی هستند و هر دو نماد نشان‌دهندهٔ ترس هستند. علاوه بر خون که متعلق به نمادهای ریخت‌سقوطی است، در ابیات زیر عبارات «بنداخت از تن سرش» و «فرو ریخت چون رود خون» در پیوند با تخیل سقوط است:

بزد تیغ و بنداخت از تن سرش — فرو ریخت چون رود خون از بَرَش
زمین شد به‌زیر تنش ناپدید — یکی چشمهٔ خون ازو بردمید

۲. تابلوی (۲)

در ابیات زیر حضور خون در پیوند با نماد ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی است:

سر و گوش بگرفت بیالش دلیر — سر از تن بکندش بکردار شیر
پر از خون سر دیو کنده زتن — بینداخت از آن سو که بُد انجمن[۱]

---

۱. همان، صص ۳۰۳ ـ ۳۰۵

۱. تابلوی (۱)

نماد تاریکی؛ در ابیات زیر اژدها در پیوند نزدیک با «تاریکی» و «ترس» است:

دگرباره در شد به خواب اندرون | زتاریکی آن اژدها شد برون
نباید که بی‌نام بر دست من | روانت برآید ز تاریک تن
چو رستم بدان اژدهای دُژَم | نگه کرد بر و یال و آن تیز دَم
بیابان همه زیر او دید پاک | روان خون گرم از برِ تیره خاک
بترسید و بس در شگفتی بماند | همی پهلوان نام یزدان بخواند

نماد خون؛ خون یکی دیگر از نمادهای تاریکی است. البته، نماد خون در حد واسط نمادهای تاریکی و نمادهای سقوط قرار دارد. در اصل پیوند بین نمادهای ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی به وسیلهٔ نماد خون صورت می‌گیرد. در ابیات زیر می‌توان تخیل سقوط و تخیل تاریکی را مشاهده نمود. هر دو تخیل در پیوند با نمادهای دارای ارزشگذاری منفی هستند و هر دو نماد نشان‌دهندهٔ ترس هستند. علاوه بر خون که متعلق به نمادهای ریخت‌سقوطی است، در ابیات زیر عبارات «بنداخت از تن سرش» و «فرو ریخت چون رود خون» در پیوند با تخیل سقوط است:

بزد تیغ و بنداخت از تن سرش | فرو ریخت چون رود خون از بَرَش
زمین شد به‌زیر تنش ناپدید | یکی چشمهٔ خون ازو بردمید

۲. تابلوی (۲)

در ابیات زیر حضور خون در پیوند با نماد ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی است:

سر و گوش بگرفت بیالش دلیر | سر از تن بکندش بکردار شیر
پر از خون سر دیو کنده زتن | بینداخت از آن سو که بُد انجمن[1]

---

۱. همان، صص ۳۰۳ ـ ۳۰۵



تابلوی شمارهٔ ۱: جنگ رستم با اژدها



تابلوی شمارهٔ ۲: جنگ رستم و ارژنگ‌دیو

۳. تابلوی (۳)

افعال «فروریختن»، «غلطیدن» و همچنین «خون» در ابیات زیر نشان از نمادهای ریخت‌سقوطی دارند:

بزد تیز دندان بران خنجرش — همه تیغ‌ها شد به کام اندرش
همی ریخت زو زهر تا گشت سست — به زهر و به خون کوه یکسر بشست
به شمشیر برد آن زمان دست شیر — بزد بر سر اژدهای دلیر
فروریخت مغزش بدان سنگِ سخت — از اُسپ اندر آمد گَوِ نیکبخت
بکند از دهانش دو دندان نخست — پس آنگه بیامد سر و تن بشست
خروشان بغلطید بر خاک سر — به پیش جهاندار پیروزگر
که او دادش آن دستگاه بزرگ — بر آن اژدها و بر آن پیرْ گرگ
همی گفت لهراسپ و فرّخ زریر — شدند از تن و جان گشتاسپ سیر
به روشن روان و دل و زور پاک — چنین اژدها را فگندم به خاک

ج. نمادهای ریخت‌حیوانی؛ نمادهای ریخت‌حیوانی را به دو صورت می‌توان در این تابلوها مشخص کرد:

— به وسیلهٔ نشانه‌های دیداری در خود تابلو
— به کمک نشانه‌های نوشتاری در شاهنامه‌ی فردوسی



تابلوی شمارهٔ ۳: کشتن گشتاسب اژدها را و دادن قیصر دختر خود را به اهرن

۱. تابلوی (۱)
ارائهٔ نمادهای ریخت‌حیوانی به کمک نشانه‌های دیداری در تابلو:
ــ اژدها
ــ ببرهای روی دست رستم
ــ رخش
ــ به کمک نشانه‌های نوشتاری در شاهنامه‌ی فردوسی:
ــ اژدها
ــ ببر بیان
ــ غریدن
ــ آتش
ــ دریدن (رخش)
ــ شیر
حرکت کائوتیک (آتش؛ خروشید و جوشید و برکند خاک)

سوم ره به خواب اندر آمد سرش / ز ببر بیان داشت پوشش برش
بغرّید باز اژدهای دُژَم / همی آتش افروخت گفتی به دَم
خروشید و جوشید و برکند خاک / ز نعلش زمین شد همه چاک‌چاک
بغرید برسان ابر بهار / زمین کرد پر ز آتش کارزار
چو زور تن اژدها دید رخش / کز آن‌سان بر آویخت با تاج بخش
بمالید گوش و در آمد شگفت / بکند اژدها را به دندان دو کِفْ
بدرید پشتش بدان سان چو شیر / درو خیره شد پهلوان دلیر

۲. تابلوی (۲)
نمایش نمادهای ریخت‌حیوانی به کمک نشانه‌های دیداری در خود تابلو:
ــ دیو
ــ ببر (شیر)های روی دست رستم

نمایش نمادهای ریخت‌حیوانی به کمک نشانه‌های نوشتاری در شاهنامه‌ی فردوسی

ــ نعره (یکی از ویژگی‌های حیوان همین واژهٔ «نعره» است)
ــ چنگال (بدرید دلشان ز چنگال اوی)، و فعل دریدن
ــ شیر (به کردار شیر)، ببر
ــ دیو

یکی مِغْفَرِ خسروی بر سرش — خَـوی‌آلوده بـبر بیان در برش
یکـی نـعره زد در مـیان گـروه — کـه گـفتی بـدرّید دریا و کـوه
سر و گوش بگرفت بیالش دلیر — سر از تن بکندش به کـردار شیر
پر از خون سـر دیـو کـنده ز تـن — بینداخت از آن سو که بُد انجمن
چـو دیـوان بـدیدند گـوپال اوی — بـدرّید دلشـان ز چـنگال اوی[1]

۳. تابلوی (۳)

نمادهای ریخت‌حیوانی با حضور خود حیوان، اجزای بدن حیوان، و سلاح‌های گشتاسب نمایان است.

ــ حضور اژدها نشان از حیوانی تخیلی دارد. این حیوان تخیلی ویژگی‌های حیوانات دیگری مانند مار، گرگ و شیر را دارد:

که همتای آن گرگ شیر اوژنست — دم زهـــر او دام آهـــرمنست
جهانجوی بَر پیش آن کوه بود — کـــه آرامِ آن مـارِ نستوه بـود
کـه او دادش آن دستگاه بـزرگ — بـر آن اژدهـا و بـر آن پیر گـرگ

چون تمام حیوانات نام برده شده در شعر بالا ایجاد ترس می‌کنند، پس به منظومهٔ روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری منفی تعلق دارند. وانگهی، اژدها ماهیتاً حیوانی تخیلی است و از بعد روانی می‌توان گفت حضور این حیوان تخیلی در تخیل راوی، نشان از ترس انسان از گذر زمان دارد. وانگهی، اهمیت و ترس راوی از اژدها، خود را به کمک صنعت اغراق به خوبی نشان می‌دهد:

یکـی اژدهـا بـر سرِ تیغِ کـوه — شده مرزِ روم از بـدی او ستوه
همی ز آسمان کرکس اندر کشد — ز دریـا نـهنگِ دُژَم بـر کشـد

۱. همان، صص ۲۰۳ - ۲۰۵

همی دود و زهرش بسوزد زمین　　　ندیدست هرگز کسی اینچنین

بعد از نشان دادن نمادها با ارزشگذاری منفی، اکنون حضور قطب‌های مثبت یا همان قطب‌هایی که در مقابل نمادهای منفی قرار می‌گیرند را نشان دهیم. اما به علت محدود بودن این نوشتار، مجبور هستیم آن‌ها را به صورت خلاصه نشان دهیم. تقابل‌های موجود در این تابلوها به ترتیب (۱)، (۲)، (۳) عبارتند از:

۱. تابلوی (۱)

اهریمنی	الهی
بدی	خوبی
اژدها	رستم

۲. تابلوی (۲)

اهریمنی	الهی
بدی	خوبی
دیو	رستم

۳. تابلوی (۳)

اهریمنی	الهی
بدی	خوبی
اژدها	گشتاسب

برای اثبات گفتهٔ بالا، شاهدهای زیر از شاهنامه‌ی فردوسی آورده می‌شود:

۱. تابلوی (۱)

در ابیات زیر واژه‌های «اندیشه» و «دژخیم» در پیوند با اژدهاست:

پر اندیشه بُد تا که آمد پدید　　　که یارد بدان جایگه آرمید

نیارست کردن کس آنجا گذر　　　ز دیوان و پیلان و شیران نر

نـدیدست هـرگز کسـی اینچنین   همی دود و زهرش بسوزد زمین

بعد از نشان دادن نمادها با ارزشگذاری منفی، اکنون حضور قطب‌های مثبت یا همان قطب‌هایی که در مقابل نمادهای منفی قرار می‌گیرند را نشان دهیم. اما به علت محدود بودن این نوشتار، مجبور هستیم آن‌ها را به صورت خلاصه نشان دهیم. تقابل‌های موجود در این تابلوها به ترتیب (۱)، (۲)، (۳) عبارتند از:

۱. تابلوی (۱)

اهریمنی	الهی
بدی	خوبی
اژدها	رستم

۲. تابلوی (۲)

اهریمنی	الهی
بدی	خوبی
دیو	رستم

۳. تابلوی (۳)

اهریمنی	الهی
بدی	خوبی
اژدها	گشتاسب

برای اثبات گفتهٔ بالا، شاهدهای زیر از شاهنامه‌ی فردوسی آورده می‌شود:

۱. تابلوی (۱)

در ابیات زیر واژه‌های «اندیشه» و «دژخیم» در پیوند با اژدهاست:

پر اندیشه بُد تـا کـه آمـد پـدید   کـه یـارد بـدان جـایگه آرمید

نـیارست کـردن کس آنـجا گـذر   ز دیـوان و پـیلان و شیران نر

همان نیز کآمد نباید رها　　ز چنگ بداندیش نرّ اژدها
چنین گفت دژخیم نر اژدها　　که از چنگ من کس نیابد رها

و کلمات «روشن جهان‌آفرین» که نشانهٔ خداست «یزدان»، «جهانبان» و «دادگر»، با رستم و رخش در پیوند هستند. وانگهی، قهرمان در ابیات زیر نام خدا را بر زبان می‌آورد و شکرگزار اوست:

چنین خواست روشن جهان‌آفرین　　که پنهان نکرد اژدها را زمین
بیابان همه زیر او دید پاک　　روان خون گرم از بَر تیره خاک
بترسید و بس در شگفتی بماند　　همی پهلوان نام یزدان بخواند
به آب اندر آمد سر و تن بشست　　جهان جز به زور جهانبان نجست
به یزدان چنین گفت کای دادگر　　تو دادی مرا دانش و زور و فر
که پیشم چه شیر و چه دیو و چه پیل　　بیابان بی‌آب و دریای نیل
بداندیش، بسیار اگر اندکیست　　چو خشم آورم پیش چشمم یکیست[1]

۲. تابلوی (۲)

در ابیات زیر واژگان «دیو»، «بد» در ارتباط با قطب بد و «مغفر خسروی» در ارتباط با قطب خوب است:

یکی مِغفَرِ خسروی بر سرش　　خَوی‌آلوده ببر بیان در برش
پر از خون سر دیو کنده ز تن　　بینداخت از آن سو که بُد انجمن[2]

اکنون زمان آن رسیده است تا رابطهٔ این تقابل‌ها در سه تابلوی زیر نشان داده شود. رابطهٔ این قطب‌ها با یکدیگر جدایی کامل است. قطب‌ها با یکدیگر درگیر می‌شوند تا یکی از آن‌ها پیروز از میدان خارج شود. هرسه تابلو نمایشگر نبرد بین دو قطب مخالف هستند. در هر سه تابلو می‌توان نمادها با ارزشگذاری منفی و مثبت را مشاهده نمود. این نمادها به صورت دو به دو و متقارن در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند و اگر از بُعد روانکاوی سخن بگوییم، این تابلوها نشان از ترس ناخودآگاه جمعی مردم آن دوران است و نشان‌دهندهٔ مبارزهٔ ناخودآگاه این مردمان با ترس‌های خودشان است. انسان‌ها با این عمل جبرانی سعی در کنترل

---

۱. همان، صص ۲۹۵ ـ ۲۹۷　　۲. همان، صص ۳۰۳ ـ ۳۰۵

ترس‌های خود دارند و به نحوی می‌خواهند بر مرگ، سرنوشت محتوم خود، غلبه کنند.

قطب بد در مقابل قطب خوب قرار می‌گیرد و با یکدیگر درگیر می‌شوند. این درگیری همیشه با مسلح شدن قهرمان همراه است. قهرمان خود را به سلاح‌های بُرنده مجهز می‌کند. وانگهی، تخیل عروج غالباً با سلاح‌های برنده همراه بوده است. در این سه تابلو می‌توان سلاح‌های برنده را کاملاً مشاهده نمود: رستم با سلاح برندهٔ خود سر ارژنگ‌دیو را از تن جدا می‌کند، به نوعی که می‌توان اثر خون را به خوبی در تابلو دید. رستم در تابلوی دیگر، گردن اژدها را با شمشیر خود قطع می‌کند. وانگهی، رخش که نیروی کمکی برای رستم به حساب می‌آید، با دندان‌های خود که مانند «دندان‌های شیر» است، پشت اژدها را پاره می‌کند:

بمالید گوش و درآمد شگفت — بکند اژدها را به دندان دو کِفت

بدرید پشتش بدان‌سان چو شیر — درو خیره شد پهلوان دلیر

به همین ترتیب گشتاسب خود را به سلاحی برنده مجهز می‌کند و از دوستانش می‌خواهد خنجری برای او بسازند که به زهرآلوده شده باشد. گشتاسب، قهرمان اسطوره‌ای، برای شکست دادن اژدها با او درگیر می‌شود. در واقع، با درگیری این دو قطب، عناصر دیگر تابلو، هر یک دو به دو در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند.

یکی از ویژگی‌های منظومهٔ روزانهٔ تخیلات این است که قهرمان داستان برای غلبه بر رقیب، غالباً به همان سلاح‌های قطب مخالف مجهز می‌شود. به نوعی می‌توان گفت با این عمل خود را واکسینه می‌کند و پادزهر آن را به دست می‌آورد. گشتاسب تقریباً از همان سلاحی سود می‌جوید که بدن اژدها به صورت طبیعی آن را داراست. مقایسه کنید تک‌شاخ اژدها، دندان‌ها و پنجه‌اش را با کلاهخود، زانوبند و شمشیر گشتاسب. از طرفی فلس‌های بدن اژدها با لباس تن گشتاسب یکی است. وانگهی، مگر گشتاسب از اهرن نمی‌خواهد خنجری دراز بسازد و هر سوی این خنجر را مانند دندان مار درست کند، آن را به زهر آلوده سازد و مانند الماس آن را تیز کند و در آخر برای او باره و گبر و برگستوانی حاضر کند، تا بدین وسیله بتواند اژدها را نابود کند.

بدو گفت رَوْ خنجری کن دراز | ابا دست بالاش چون پنج باز
زهر سوش برسان دندان مار | سِنانی بَرو بسته مانندِ خار
همی آبداده به زهر و به خون | به تیزیّ و رنگ آهنش آبگون
یکی باره و گرز و بَرگُستُوان | پرند آور و جامهٔ هندوان

همچنین در شاهنامه می‌خوانیم که اژدها از لحاظ دلیری شبیه گشتاسب است و گشتاسب مانند اژدها، به شیر تشبیه شده است:

همی ریخت زو زهر تا گشت سست | به زهر و به خون کوه یکسر بشست
به شمشیر برد آن زمان دست، شیر | بزد بر سر اژدهای دلیر

جدایی بین دو قطب به وسیلهٔ شمشیر انجام گرفته است. در واقع، شمشیر حرف آخر را می‌زند. با کشتن اژدها، روم از بدی رها می‌شود و پاکی جای آن را می‌گیرد. در تمام موارد فوق بعد از پیروزی، نوعی پاک‌شدگی به دست می‌آید که این پاک‌شدگی خود را با شستن نشان می‌دهد. دکتر منصور رستگار فسائی در اژدها در اساطیر ایران می‌گوید: «نبرد پهلوانان، با اژدها، جزئی از پیکار با بدی‌ها است. در داستان‌ها، اژدهایان همیشه کوه‌پیکر و آتش‌دم و زهرآگین هستند و پهلوانان برای نبرد با آنان از سلاح‌های گوناگون و شیوه‌های خاص سود می‌جویند. در شاهنامه اهریمن، چهره‌های گوناگونی به خود می‌گیرد و به صورت‌های گوناگون ظاهر می‌شود. در داستان ضحاک، ابلیس گاهی در چهرهٔ مردی نیک‌خواه آشکار می‌شود و ضحاک را می‌فریبد و زمانی، پنهان می‌شود و سپس در سیمای دوستان و فرزانگان و پزشکان ظاهر می‌شود. اهریمنِ چند چهره، اژدهایان و دیوان را می‌آفریند تا او را یاری دهند و این دیوان و اژدهایان را نیز یارای آن است که تغییر چهره دهند و به صورت‌های گوناگون نمودار شوند. اژدها نیرویی اهریمنی است، به همین جهت پهلوانان خداپرست آن را مانعی در برابر حصول به اندیشه‌های ایزدی خود محسوب می‌دارند و همیشه برای پیروزی اژدها، از یزدان یاری می‌خواهند و پس از پیروزی بر آن، سر و تن

می‌شویند و دست بر آسمان برمی‌دارند و خدای را سپاس می‌گذارند. فردوسی، کشتن اژدها را به منزلهٔ فریضه‌ای اجتماعی و اقدامی ایزدی تلقی می‌کند و پهلوان اژدهاکش را یک منجی نیکوکار می‌نماید. ستیز پهلوان با اژدها، به دلیل نیک‌خواهی برای بندگان و یاری دادن مردم است که هر دو از اوصاف ایزدی است و به همین جهت است که گشتاسب، اژدهایی را می‌کشد تا کام دوستی را برآورده سازد و اسکندر با اژدها می‌ستیزد تا مردم را آسودگی بخشد و بهرام گور با اژدها پیکار می‌کند تا شنگل هندی را آرام سازد و بهرام چوبین، اژدهایی را به خاک می‌افکند تا انتقام دختر خاتون را گرفته باشد».[1] گشتاسب با کشتن اژدها خود را با آب پاک می‌شوید که این امر دلیل دیگری بر ناپاکی اژدهاست.

یکی از ویژگی‌های منظومهٔ روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری مثبت، مربوط به قهرمانان آن است. قهرمانان در این منظومه که به قهرمانان خورشیدی معروف هستند در جست‌وجوی فتح و ظفر هستند. این قهرمانان هرگز سرنوشت محتوم را نمی‌پذیرند و به عکس به مقابلهٔ با آن برمی‌خیزند و سعی می‌کنند این سرنوشت را مغلوب کنند. آن‌ها قهرمانانی از پیش‌باخته نیستند. در هر سه تابلو می‌توان روبه‌رو شدن قهرمانان را با نیروی بدی مشاهده نمود که به نوعی روبه‌رو شدن با سرنوشت است. می‌توان گفت که قهرمانان در این منظومه نمی‌توانند در مقابل این نیروها بی‌تفاوت باشند و باید با سرنوشت محتوم بجنگند، زیرا جز جنگ چاره‌ای دیگری برای آن‌ها باقی نمی‌ماند. قهرمانان در مقابل سرنوشت محتوم قرار می‌گیرند و همه چیز همان جا مشخص می‌شود. رستم و گشتاسب قدم به سرزمین ممنوعه یعنی سرزمین اژدها می‌گذارند، جایی که پرنده نمی‌تواند از بالای آن عبور کند:

چنین گفت دژخیم نرّ اژدها — که از چنگ من کس نیابد رها
صد اندر صد این دشت جای منست — بلندْآسمانش هوای منست
نیارد پریدن بسر بر عقاب — ستاره نبیند زمینش به خواب
بدو اژدها گفت نام تو چیست — که زاینده را بر تو باید گریست

۱. رستگار فسائی، اژدها در اساطیر ایران، صص ۱۰۳ ـ ۱۰۷ و ۱۳۷

و اگر کسی هم به این سرزمین ممنوعه قدم بگذارد، دیگر راه بازگشتی برای او وجود ندارد:

نیارست کردن کس آنجا گذر — ز دیوان و پیلان و شیران نر
همان نیز کآمد نیابد رها — ز چنگ بداندیش نرّ اژدها
چنین گفت دژخیم نرّ اژدها — که از چنگ من کس نیابد رها

در این مکان است که همه چیز دور قهرمان بسته می‌شود و او مجبور است سرنوشت خود را تعیین کند. می‌توان این احاطه شدن را در دو تابلوی: «نبرد رستم و اژدها» و «نبرد گشتاسب و اژدها» مشاهده نمود. این دو قهرمان در تصویر با رقیبان خود درگیر شده‌اند، به نوعی که گاهی به سختی می‌توان پنجهٔ اژدها را از دست چپ رستم تشخیص داد.

در انتها می‌توان این نتیجه را از سه تابلوی بالا گرفت: سه تابلو با رویکرد تخیلی مورد تحلیل قرار گرفت. عناصر تخیلی سه تابلو به کمک نشانه‌های کلامی در شاهنامه‌ی فردوسی نشان داده شد. با وجود تفاوت‌های ظاهری موجود در دال‌ها، این سه تابلو در یک «منظومهٔ تخیلی» قرار گرفتند. با قرار دادن این سه تابلو در یک منظومهٔ مشترک، در واقع آن‌ها را طبقه‌بندی کردیم و با این طبقه‌بندی می‌توان ادعا کرد که تخیل را در گزاره‌ها و ساختمان‌های از پیش تعیین‌شده شناسایی کرد. بعد از طبقه‌بندی کردن سعی شد که رابطهٔ عناصر با یکدیگر سنجیده شود. این روابط نشان داد که بین دو قطب اصلی تخیل در این تابلوها رابطه‌ای تقابلی وجود دارد، به نوعی که نمی‌توان بین دو قطب تعامل برقرار کرد. این نوع تفکر یعنی تفکر دو قطبی، اساس این سه تابلو را می‌سازد و به لطف آن می‌توان فهمید که نوعی اتحاد تخیلی در این سه تابلو دیده می‌شود. به همین خاطر این سه تابلو را می‌توان در یک نظام تخیلی قرار داد: منظومهٔ روزانهٔ تخیلات.

بیگانه

در تخیل آلبر کامو، بلندی (نماد عروج) جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهد. بلندی، نماد قیام و شورش بر سرنوشت و بر شرایط خلقت است

(سرنوشت و شرایط انسانی همان چیزی است که در تخیل کامو انسان را نابود می‌کند). در تخیل آلبر کامو، تصویر بلندی، در ارتباط مستقیم با اراده‌ای است که باید و می‌خواهد شورش کند. سیزیف[1]، قهرمان روایت اسطورهٔ سیزیف، با اینکه از پوچ و بی‌فایده بودن ظاهری عمل خود آگاه است، لحظه‌ای از هل دادن سنگ و رساندن آن به نوک قلهٔ کوه دست برنمی‌دارد. این عروج نمادین سیزیف به نوک قلهٔ کوه به معنای پیروزی او بر خدایگان، بر پوچی و بر سرنوشت خود است. در این نزاع همیشگی بین سیزیف و خدایگان، همچنین پافشاری او برای رساندن سنگ به نوک قلهٔ کوه، سیزیف معنای زندگی و خوشبختی را پیدا می‌کند (می‌دانیم که او هیچ وقت نمی‌تواند سنگ را به نوک قلهٔ کوه برساند، زیرا درست قبل از رسیدن سنگ به نوک قله، خدایگان به فرشتگانشان دستور می‌دهند که سنگ را به طرف پایین هل دهند؛ ولی سیزیف، با اصرار این عمل را هر روز تکرار می‌کند تا به زندگی‌اش معنایی بخشد). در تخیل آلبر کامو میلی غریزی نسبت به مکان‌های بلند و مرتفع و نفرتی همیشگی نسبت به زیرزمینی و بسته خارج می‌شوند؛ در حالی که، عروج و صعود به طرف مکان‌های باز و مرتفع، با رها شدن از بیماری، آزادی و همچنین پیروزی بر ترس همراه است. مگر نه این است که مورسو قهرمان روایت بیگانه در زندان علی‌رغم سختی و کوچکی زندان، آرزو می‌کند که تن او را در تنهٔ تنگ درختی زندانی کنند تا او بتواند اوج آسمان و پرواز پرندگان را از درون آن ببیند:

> آن روزها بارها اندیشیدم که اگر مرا به زندگی کردن تو یک تنهٔ درخت خشک واداشته بودند، بدون هیچ کاری جز نگریستن به گُل آسمان بالا سرم، کم‌کم به آن عادت می‌کردم. در آن صورت، گذر پرندگان یا برخورد ابرها را انتظار می‌کشیدم [...][2]

تقریباً، در تمام آثار آلبر کامو، می‌توان این ویژگی (نفرت از مکان‌های زیرزمینی و عشق به مکان‌های مرتفع) را مشاهده کرد. در روایت طاعون،

۲. کامو، بیگانه، صص ۱۱۰ ـ ۱۱۱

1. Sisyphe

موش‌ها از زیرزمین و از مکان‌های نمناک بیرون می‌آیند و با خود، بسته شدن درهای شهر، طاعون، بیماری و مرگ را به همراه می‌آورند. ریو، قهرمان روایت، برای غلبه بر این دشمن یعنی بیماری طاعون، به روش قهرآمیز به مبارزه برمی‌خیزد تا اینکه در یک «روز قشنگ» درهای شهر باز و او موفق می‌شود بر این بیماری پیروز شود. ریو در شب این روز قشنگ، از پلکان یکی از بیمارانش بالا می‌رود (نماد عروج) و از آن بالا به شهری که از چنگال طاعون رها شده است با خوشحالی نگاه می‌کند. در طاعون، طلوع خورشید نماد پیروزی بر شب و مرگ است و به نظر می‌رسد که با آمدن خورشید، طاعون لحظه‌ای عقب‌نشینی می‌کند (نمادهای تماشایی). در اوج ناامیدی و هنگامی که منتظر است شب‌هنگام مأموران بیایند تا حکم اعدام را اجرا کنند، مورسو، قهرمان رمان بیگانه، در سلولش منتظر طلوع آفتاب است، زیرا او خوب می‌داند که حکم اعدام در روز انجام نمی‌گیرد:

> [...] شب‌ها سراسر صبورانه انتظار می‌کشیدم که روشنایی روی پنجرهٔ رو به آسمان بدمد. [...] مامان اغلب می‌گفت که آدم هرگز به کلی بدبخت نیست و در زندانم، موقعی که آسمان قرمز می‌شد و روز توی سلولم می‌سرید، حرفش را تصدیق می‌کردم. چون امکانش بود که صدای پا بشنوم و دلم بترکد. اگرچه کمترین خش‌خشی مرا به طرف در پرتاب می‌کرد، اگرچه، گوش چسبانده به چوب، دیوانه‌وار انتظار می‌کشیدم تا آنکه نفس کشیدن خودم را می‌شنیدم و هراسناک می‌دیدم که خراشیده و بسیار شبیه به خرخر مرگ سگ است. به هرحال دلم نمی‌ترکید و بیست و چهار ساعت دیگر گیرم می‌آمد.[1]

بعد از این معرفی کوتاه از نظام تخیل آلبر کامو، تحلیل خود را با بیگانه آغاز می‌کنیم.

چکیده

مورسو تلگرافی را از نوانخانه دریافت می‌کند که در آن خبر مرگ مادرش را اعلام

---

۱. همان، صص ۱۴۵ ـ ۱۴۶

کرده‌اند. مجبور می‌شود به خاکسپاری برود. با بازگشت از خاکسپاری، زندگی عادی خود را آغاز می‌کند. به کنار دریا در نزدیکی شهرش می‌رود. در آب، ماری کاردونا، دوست سابقش، را می‌بیند. ماری بعدها از او تقاضای ازدواج می‌کند. مورسو جواب قانع‌کننده‌ای به او نمی‌دهد. روزی مورسو و ماری و رمون (همسایهٔ مورسو) برای صرف ناهار به منزل یکی از دوستان رمون می‌روند. بعد از صرف ناهار، بین گروه دوستان (رمون، مورسو و ...) و گروه دشمنان (برادر معشوقهٔ رمون و دوستانش) نزاع صورت می‌گیرد. رمون زخمی می‌شود و به کلبه بازمی‌گردد. مورسو با رساندن رمون تنها در زیر نور شدید آفتاب در ساحل حرکت می‌کند. ناگهان به رقیب رمون (عرب) برمی‌خورد. عرب چاقوی خود را بیرون می‌کشد و مورسو اسلحه‌ای را که رمون به او داده بود در مقابل عرب قرار می‌دهد. مورسو تیراندازی می‌کند و عرب را می‌کشد. به خاطر این قتل او را به زندان می‌برند. بعد از گرفتن وکیل برای او، مورسو را به مرگ محکوم می‌کنند.

تحلیل

با مقایسهٔ ابتدا و انتهای روایت «بیگانه»، خواننده در طول روایت تحول بزرگی را در درون مورسو می‌بیند. با تقسیم روایت به دو بخش و با مقایسهٔ آن‌ها، می‌توان به راحتی این تحول را در درون او دید. بخش اول اختصاص دارد به روایت زندگی مورسو قبل از آگاهی به حس پوچی نسبت به دنیا و بخش دوم روایت آگاه شدن مورسو در زندان است. در واقع، تمام روایت نوعی «حرکت» و «شدن» را نشان می‌دهد: روایت مردی است که چه از بُعد روانی و چه از بُعد فکری در او تغییر و تحول صورت گرفته است؛ تمام روایت حرکتی است از «ندانستن» آغازین مورسو به طرف «دانستن» پایانی.

> نخستین بار پس از دیرگاهی به مامان اندیشیدم. به نظرم می‌فهمیدم چرا او در پایان زندگی ' نامزد' گرفته بود، چرا به بازی از نو شروع کرده پرداخته بود.[1]

این تغییر در سه سطح در روایت نمایان است.

۱. تغییر رابطهٔ مورسو با مادر

۱. همان، ص ۱۵۴

۲. تغییر رابطهٔ مورسو با دیگران
۳. تغییر رابطهٔ مورسو با جهان

تغییر رابطهٔ مورسو با مادر: با مقایسهٔ ابتدا و انتهای روایت می‌توان این تغییر را دید. دقیقاً این تغییر رفتار مورسو نسبت به مادرش، تخیل او را از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات به منظومهٔ شبانهٔ تخیلات انتقال می‌دهد (جلوتر نشان خواهیم داد).

رابطهٔ مورسو / مادر	
ابتدای روایت	**انتهای روایت**
تلگرافی که مورسو از نوانخانه دریافت می‌کند باعث می‌شود که به مادر فکر کند با این دورنما به مادر فکر می‌کند: ـ تقاضای مرخصی از رئیسش ـ تهیهٔ لباس عزا ـ از رئیسش انتظار تسلیت دارد ـ سلست و دوستانش رابطه‌ای تقریباً قراردادی در مورد مرگ مادر در پیش می‌گیرند و حتی می‌گویند «آدم که یک مادر بیشتر ندارد»	بعد از مدت‌ها و برای اولین‌بار مورسو به مادر فکر می‌کند او به مادرش فکر می‌کند، اما نه به خاطر یک عامل خارجی، بلکه به دلیل یک عامل درونی (می‌خواهد که به مادرش فکر کند) نزدیک به مرگ مادرش آماده بود که زندگی را از سر بگیرد و دوباره زندگی کردن را آغاز کند هیچکس حق نداشت که برای مرگش گریه کند

همان‌طور که در شکل بالا دیده می‌شود، متن دو نظام را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد:
ــ رفتار و کردار رسمی و قرار دادی در تقابل با نوعی تفکر و تعقل و ادراک شخصی
ــ تسلیت بده‌بستانی در مقابل با رد و طرد ترحم بر فردی که مرده است
ــ مرگ همچون پایان زندگی در تقابل با مرگ همچون نوعی امکان و آغاز دوباره در انتهای روایت

بر این اساس می‌توان گفت که متن، تغییر و تحولی را نشان می‌دهد که نسبت به مادر و خصوصاً در مقابل مرگ در مورسو ایجاد شده است.

رابطهٔ مورسو با دیگران: رابطهٔ مورسو با دیگران تغییر می‌کند و کم‌کم آرزو می‌کند که با دیگران ارتباط برقرار کند. این برقراری ارتباط یا پیوند، از ویژگی‌های منظومهٔ شبانهٔ تخیلات است که به صورت تخیلی این پیوند را

می‌توان در انتهای روایت بین مورسو و طبیعت هم دید. همان‌طورکه در تابلوی زیر می‌بینیم، مورسو در روز اعدامش، آرزوی فریادهای پر از کینه را دارد؛ مسلماً این جملهٔ آخر روایت بیگانه دارای خوانش‌های گوناگونی است: با مقایسهٔ ابتدای روایت که شخصیتی بی‌تفاوت را نشان می‌داد و انتهای روایت، می‌توان گفت که او دیگر نسبت به دیگران بی‌تفاوت نیست و حداقل نوعی ارتباط را جست‌وجو می‌کند (فریادهای پر از کینه).[1]

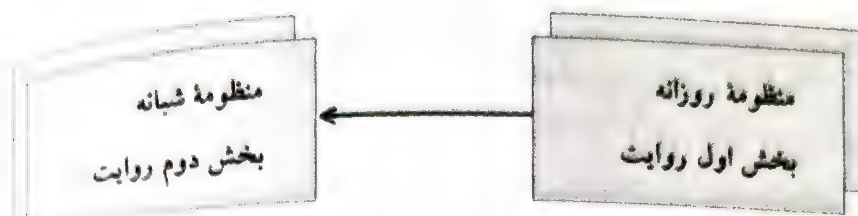
مورسو / دیگران	
ابتدای روایت	**انتهای روایت**
مورسو با این افراد برخورد و یا ملاقات می‌کند: - رئیسش - سلست - آن‌ها (مشتریان همیشگی رستوران سلست) - امانوئل - نظامی	- مورسو تنهاست - او دوست دارد که کمتر حس تنهایی کند، به همین خاطر دوست دارد که در روز اعدامش او را با فریادهای پر از کینه پیشواز کنند.

در انتها می‌توان رابطهٔ مورسو و جهان را دید که تحول در این رابطه کاملاً نمایان است. اگر در ابتدای روایت مورسو با دنیایی پرخاشگر و دشمن روبه‌رو بود (منظومهٔ روزانه)، در انتهای روایت با دنیایی آرام روبه‌رو است (منظومهٔ شبانه) که مورسو آن را همچون برادر در نظر می‌گیرد. این دنیا به او شبیه است (منظومهٔ شبانه) و به همین خاطر خود را خوشبخت می‌بیند. این یکی شدن با دنیا و در نظرگرفتن آن همچون برادر، خوانش‌های گوناگونی را به دنبال خواهد داشت: این حس برادری با دنیا دقیقاً نشان می‌دهد که شخصیت مورسو کاملاً تغییر کرده است.

۱. همان، ص ۱۵۵

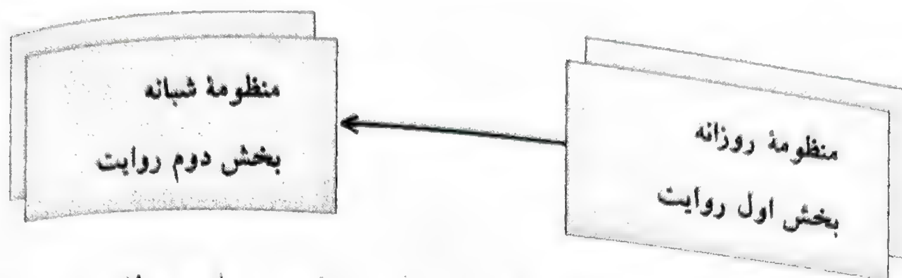
مورسو /جهان	
ابتدای روایت	**انتهای روایت**
ـ روز ـ گرمای بسیار زیاد که لرزش زمین و آسمان را باعث می‌شود و غیرقابل تحمل و خفه کننده است. این گرمای زیاد باعث درد و رنج فیزیکی می‌شود (گیج بودن) که در نهایت میل به خواب و از حال‌رفتگی را ایجاد می‌کند. ـ دنیایی ساختگی (بوی بنزین، حالت کائوتیک جاده) ـ دنیایی که او باید دائماً در تلاش و جنب‌وجوش باشد. (دویدن، شتاب)	ـ شب ـ خنکی (بوهای شب، بوی زمین و نمک شقیقه‌هایم را خنک می‌کرد) که نوعی حس خوب را به‌وجود می‌آورد (آرامش شگرف این تابستان خواب‌آلود، همچون مد دریا در من داخل می‌شد؛ بوی نمک، بوی دریا، بوی کوهستان، ستاره‌ها روی صورت) ـ کشیش که می‌رود، او آرامش را پیدا می‌کند.

بر اساس آنچه که گذشت تغییر و تحولی را در مورسو دیدیم. این تغییر و تحول حرکتی را نشان می‌دهد. به همین خاطر می‌توان گفت که تمام روایت بیگانه حرکت است: حرکت از جدایی به پیوند. این حرکت در سه سطح نشان داده شد. اما، چیزی که در ارتباط با بحث ما در حوزهٔ تخیل است، همین جدایی و پیوند قهرمان روایت با جهان است. در تخیل راوی، این جدایی و پیوند به شکل تخیلی با جهان ملموس است. بر این اساس، تخیل در بخش اول این روایت الهام گرفته از ساختارهای منظومهٔ روزانهٔ تخیلات است؛ و در بخش دوم، سرچشمهٔ تخیلات راوی، از ساختارهای منظومهٔ شبانهٔ تخیلات است. وانگهی، در تخیل راوی، بین این دو منظومه می‌توان پیوندی را مشاهده نمود که این پیوند خود را در حرکت از منظومهٔ روزانه به طرف منظومهٔ شبانه نشان می‌دهد. شکل زیر مسیر حرکت تخیلی مورسو را نشان می‌دهد و سعی خواهیم کرد این مسیر را با تحلیل این منظومه ارائه دهیم. وانگهی جهت فلش مسیر این حرکت را نشان می‌دهد.



روایت بیگانه با مرگ مادر آغاز می‌شود. از بُعد روانی، ظاهر شدن تصو مرگ در ذهن راوی، نشان از ترس و اضطراب است. این ترس، می‌تواند ترس ا تغییر و تحول در درون مورسو باشد (برای نمونه، بی‌تفاوتی مورسو نسبت به امور و علاقه‌مندی‌اش نسبت به آن‌ها در انتهای روایت). این ترس خود را با نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی نشان می‌دهد. یادآوری کنیم که در روایت طاعون هم این نمادها از همان ابتدای روایت، در ذهن راوی ظاهر می‌شوند. هجوم گستردهٔ موش‌ها از تاریکی به طرف روشنایی و مردن آن‌ها در زیر نور خورشید، نمایانگر این حقیقت است که تغییری در روان راوی در حال انجام گرفتن است که این ترس در آخرین تحلیل، نشان از تغییر و تحول در آن کسی دارد که این تصاویر را می‌بیند. حضور مرگ در طاعون نشان از این ترس و تغییر است.

به بیگانه برگردیم: ترس آغازین حاصل از تغییر و تحول درونی در روان مورسو، خود را با نمادها یا تصاویر ریخت‌حیوانی نشان می‌دهد و آغاز می‌شود. اگر تصاویر یا نمادهای ریخت‌حیوانی را به دو صورت کائوتیک و غیر کائوتیک تقسیم کنیم، می‌توان گفت نمادهای ریخت‌حیوانی ابتدا در این روایت خود را با تصاویر کائوتیک و سپس با تصاویر غیر کائوتیک (یا تصاویری که ملموس شده‌اند) نشان می‌دهند. در واقع، این ترس و اضطراب وجودی و یا این اغتشاش روانی آغازین با تصاویر و نمادهای کائوتیک به نمایش گذاشته می‌شود (تصاویر کائوتیک متعلق به نمادهای ریخت‌حیوانی هستند). حضور تصاویر ریخت‌حیوانی، نشان از حضور کهن‌الگوی حیوانی در روان مورسو دارد. د حضور این کهن‌الگوی حیوانی در روان مورسو نشان از افسردگی روانی مورسوست (مورسو در قسمت اول بیگانه دائماً میل به خواب دارد و یا زمانی که عرب را به قتل می‌رساند سر او گیج می‌رود و ... این میل به خواب شدید



روایت بیگانه با مرگ مادر آغاز می‌شود. از بُعد روانی، ظاهر شدن تصویر مرگ در ذهن راوی، نشان از ترس و اضطراب است. این ترس، می‌تواند ترس از تغییر و تحول در درون مورسو باشد (برای نمونه، بی‌تفاوتی مورسو نسبت به امور و علاقه‌مندی‌اش نسبت به آن‌ها در انتهای روایت). این ترس خود را با نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی نشان می‌دهد. یادآوری کنیم که در روایت طاعون هم این نمادها از همان ابتدای روایت، در ذهن راوی ظاهر می‌شوند. هجوم گستردهٔ موش‌ها از تاریکی به طرف روشنایی و مردن آن‌ها در زیر نور خورشید، نمایانگر این حقیقت است که تغییری در روان راوی در حال انجام گرفتن است که این ترس در آخرین تحلیل، نشان از تغییر و تحول در آن کسی دارد که این تصاویر را می‌بیند. حضور مرگ در طاعون نشان از این ترس و تغییر است.

به بیگانه برگردیم: ترس آغازین حاصل از تغییر و تحول درونی در روان مورسو، خود را با نمادها یا تصاویر ریخت‌حیوانی نشان می‌دهد و آغاز می‌شود. اگر تصاویر یا نمادهای ریخت‌حیوانی را به دو صورت کائوتیک و غیر کائوتیک تقسیم کنیم، می‌توان گفت نمادهای ریخت‌حیوانی ابتدا در این روایت خود را با تصاویر کائوتیک و سپس با تصاویر غیر کائوتیک (یا تصاویری که ملموس شده‌اند) نشان می‌دهند. در واقع، این ترس و اضطراب وجودی و یا این اغتشاش روانی آغازین با تصاویر و نمادهای کائوتیک به نمایش گذاشته می‌شود (تصاویر کائوتیک متعلق به نمادهای ریخت‌حیوانی هستند). حضور تصاویر ریخت‌حیوانی، نشان از حضور کهن‌الگوی حیوانی در روان مورسو دارد، و حضور این کهن‌الگوی حیوانی در روان مورسو نشان از افسردگی روانی مورسوست (مورسو در قسمت اول بیگانه دائماً میل به خواب دارد و یا زمانی که عرب را به قتل می‌رساند سر او گیج می‌رود و ... این میل به خواب شدید،

نمایانگر حالت افسردگی مورسو است) تا جایی که این افسردگی به ترس و اضطراب ختم می‌شود.

بعد از با خبر شدن از مرگ مادر، مورسو آماده می‌شود تا در مراسم خاکسپاری شرکت کند. به همین منظور مجبور است خود را به اتوبوس برساند:

> دویدم تا اتوبوس را از دست ندهم. حتماً به خاطر تمام این چیزها، شتابزدگی و دویدن‌ها و اضافه شدن [فضایی] کائوتیک و بوی بنزین و لرزش آسمان و زمین بود که خوابم برد.[1]

در واقع، تصاویر کائوتیک شکل عقلی‌شده از حیوانیت و ترس از حیوان در تخیل مورسو است. صحنهٔ بالا و صحنه‌ای که در پایین خواهد آمد، کهن‌الگوی جهنم و کهن‌الگوی حیوان را در ذهن مورسو نشان می‌دهد. یکی از ویژگی‌های تصویر جهنم، حرکت‌های تند و بی‌نظم آن است که کامو این تصویر را به خوبی نشان می‌دهد.

> کمی بعد، ساعت دوازده و نیم، با امانوئل که در قسمت ارسال کار می‌کند بیرون رفتم. اداره رو به دریاست و ما چند دقیقه برای تماشای کشتی‌های باری در بندرگاه سوزان از آفتاب ایستادیم. در این موقع کامیونی با سر و صدای زیاد از [برخورد] زنجیرها و سروصدای انفجاری [از این برخورد زنجیرها] از راه رسید. امانوئل ازم پرسید: برویم دنبالش؟، و من پاگذاشتم به دو. کامیون از ما گذشت و ما به دنبالش دویدیم. من تو هیاهو و گرد و غبار غرق شدم. دیگر هیچ چیزی نمی‌دیدم و جز این جهش آشوبناک، هیچ چیزی احساس نمی‌کردم. وسط جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات، دکل‌هایی که روی افق می‌رقصیدند و تنهٔ کشتی‌هایی که از کنارشان می‌گذشتم، من اول دستم را گیر انداختم و به یک جست پریدم. بعدش به امانوئل کمک کردم بگیرد بنشیند.

۱. همان، ص ۳۶

نفسمان بریده بود، کامیون روی سنگفرش‌های ناهمتراز لنگرگاه، وسط گرد و غبار و آفتاب جست و خیز می‌کرد. امانوئل با نفس‌تنگی می‌خندید.[۱]

مورسو خود را در دنیایی ساختگی (بوی بنزین، وسط جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات، دکل‌هایی و ...) می‌بیند که در آن باید دائماً در حال تلاش و دویدن باشد. پیوند این صحنه با صحنه‌های دیگر این روایت تعجب‌برانگیز است و نشان از وحدت تخیلی نویسنده دارد. در صحنه‌های بالا و صحنه‌هایی که مربوط به مراسم خاکسپاری مادر و قتل عرب است می‌توان این نمادهای کائوتیک را (من تو هیاهو و گرد و غبار غرق شدم ...) دید. در واقع، حضور کهن‌الگوی حیوان در روان مورسو و بعدها در روان راوی طاعون نشان از اهمیت این ترس در روان آلبر کامو دارد. تقریباً، تمام صحنه‌هایی که مربوط به قسمت اول بیگانه هستند، نوعی احساس بد را (جهش آشوبناک) در مورسو ایجاد می‌کند. این نمادها نشان از پرخاشگری و دشمنی جهان نسبت به او دارند. مورسو در مقابل جهانی ساختگی و پرخاشگر قرار می‌گیرد (لرزش آسمان و زمین، [فضایی] کائوتیک، بندرگاه سوزان از آفتاب، سروصدای زیاد از [برخورد] زنجیرها و سروصدای انفجاری [از این برخورد زنجیرها]) که به دنبال خود درد و گیجی و احساس بد را به همراه می‌آورد (من تو هیاهو و گرد و غبار غرق شدم، هیچ چیزی احساس نمی‌کردم، نفسمان بریده بود، نفس‌تنگی) تا آنجایی که او را از پای در می‌آورد (که خوابم برد). او در مقابل جهانی ساختگی (وسط جرثقیل‌ها و ماشین‌آلات، دکل‌هایی که روی افق می‌رقصیدند) قرار دارد که دائماً باید در آن بدود و عجله کند (دویدم، شتابزدگی و دویدن‌ها). تصاویر بالا و همین‌طور تصاویری که در ادامه خواهند آمد، تماماً بیانگر شوک روانی است که بدن مورسو متحمل آن شده است: مرگ مادر. بی‌دلیل نیست که بعد از خاکسپاری مادر، مورسو ماری کاردونا (دوست سابقش) را در آب دریا پیدا می‌کند: ذهن مورسو به دنبال جانشینی برای این عنصر مادینه است که از دست داده است و با

۱. همان، صص ۵۷ ـ ۵۸

آمدن ماری این جای خالی عنصر زنانه پر می‌شود. روح مورسو آسیب‌دیده از این شوک (مرگ مادر)، سکوت می‌کند در حالی که جسم او دائماً در حرکت است و نوعی سرگشتگی را نشان می‌دهد (که به صورت نمادین می‌توان گفت سرگشتگی وجودی است).

بدین ترتیب می‌توان گفت که این دو صحنهٔ بالا، همچون گردبادی از تصاویر هستند که دائماً غبارهای فشردهٔ ناخودآگاه و خودآگاه مورسو را سوراخ می‌کنند. وانگهی، این دو تصویر ابتدایی، از تصاویر مهم و اصلی‌اند که تصاویر دیگر (ریخت‌حیوانی، تاریکی و سقوطی) روی آن سوار می‌شوند و با یکدیگر یک نظام معنایی واحد را به وجود می‌آورند. در واقع، تصاویر دیگری (ریخت‌حیوانی، تاریکی و سقوطی) که در ادامهٔ این روایت خواهند آمد، همین دو تصویر هستند ولی با بیان یا شکلی دیگر. در اصل، تصاویر کائوتیک دیگر، تکرار همین دو صحنهٔ بالا هستند.

از ویژگی‌های تخیل راوی در قسمت اول بیگانه، پیوند این نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی است. در صحنهٔ زیر و در صحنهٔ قتل عرب که بعد از این صحنه خواهد آمد، کاملاً حضور این سه نماد را می‌توان دید. در صحنهٔ زیر، خواننده می‌تواند تغییر سرعت حرکت تخیل مورسو را از آرام به تند ببیند. این سرعت آن قدر شدید می‌شود که در صحنهٔ قتل عرب، حس سرگیجه را در مورسو ایجاد می‌کند (نگاه کنید به سرعت حرکت آفتاب در صحنهٔ زیر):

> به یک نظر دیدم که پیچ‌های تابوت را فرو کرده بودند و چهار تا مرد سیاه‌پوش تو اتاق هستند. در آن واحد شنیدم که مدیر بهم گفت کالسکه تو جاده منتظر ایستاده است و کشیش بنای دعا خواندن گذاشت. از این لحظه به بعد همه چیز خیلی تند گذشت.
> کشیش پیشاپیش می‌رفت و در پی او، کالسکه. دو طرف کالسکه، چهار تا مرد. پشتش مدیر، خود من و تو صف آخر، پرستار و آقای پرز.
> هنوز هیچی نشده آفتاب تو آسمان پهن شده بود. آفتاب روی زمین سنگینی می‌کرد و گرما دم‌به‌دم بیشتر می‌شد. [...] امروز، خورشید

طغیان‌کننده‌ای که چشم‌انداز را می‌لرزاند، حالتی ناانسانی و جان‌فرسا به آن می‌داد.

کالسکه کم‌کم سرعتش بیشتر می‌شد و پیرمرد عقب راه افتادیم. [...] کالسکه کم‌کم سرعتش بیشتر می‌شد و پیرمرد عقب می‌افتاد. [...] خورشید با عجب سرعتی در آسمان بالا می‌رفت. [...] عرق روی گونه‌هایم می‌دوید. [...] آسمان را نشان داد و [کارمند متوفیات] حرفش را تکرار کرد: «آفتاب پدر در می‌آورد». «گفتم آره». [...] به نظرم می‌آمد که موکب تشییع جنازه کمی تندتر راه می‌رود. [...] تابش آفتاب طاقت‌سوز بود. از یک جای جاده رد شدیم که تازه از نو آسفالتش کرده بودند. آفتاب قیر را ترکانده بود. پاها تویش فرومی‌رفت و اندرونهٔ براقش را بیرون می‌آورد. بالای کالسکه، کلاه چرمی راننده را انگار از گل سیاه درست کرده بودند. من میان آسمان آبی و سفید و یکنواختی آن رنگ‌ها یک خرده گم شده بودم. سیاهی چسبناک قیر وارفته، سیاهی کدر رخت‌ها، سیاهی لاکی کالسکه. آفتاب، بوی چرم و پهن اسب‌های کالسکه، بوی روغن جلا و بوی بخور، خستگی یک شب بی‌خوابی، همهٔ این‌ها چشم‌ها و فکرم را تار کرده بود. [...] من حس کردم که خون به شقیقه‌هایم می‌کوبد.

سپس همه چیز چنان شتابناک و یقینی و بی‌تکلف گذشت که دیگر چیزی یادم نمی‌آید. [...] چیزهای دیگری که یادم هست کلیسا بود و دهاتی‌های روی پیاده‌روها، شمعدانی‌های سرخ روی قبرهای گورستان، غش کردن پرز (انگار یک عروسک از هم دررفته)، خاک خونی رنگی که روی تابوت ماما ن می‌ریخت، گوشت سفید ریشه‌هایی که با آن درمی‌آمیخت [...][1]

در تمام صحنه‌های بالا و صحنه‌هایی که در ادامه خواهد آمد، آفتاب یک پدیدهٔ ساده طبیعی نیست: آفتاب در بیگانه عامل است و مورسو با آفتاب مشکل دارد. این آفتاب طغیانگر، جان‌فرسا و ناانسانی است. این آفتاب بر روی

۱. همان، صص ۴۷ ـ ۴۹

زمین سنگینی می‌کند و همه چیز را می‌لرزاند. سرعت حرکت آفتاب به حدی است که فکر مورسو را «تار» می‌کند. این تاری فکر به خوبی با نمادهای ریخت‌تاریکی یعنی خون (خاک خونی رنگی ...) و رنگ‌های سیاه ارتباط برقرار می‌کند و حس بد را تولید می‌کند. پیوند خون با تابوت مادر یعنی مرگ و در ادامه پیوند تابوت با گوشت سفید ریشه‌ها (اگر فراموش نکنیم که برای ریشه از واژهٔ «گوشت» استفاده نمی‌شود) تصویر استعاره‌ای را به وجود آورده‌اند که خبر از حالت روانی مورسو می‌دهند.

حرکت تخیل مورسو تماماً رو به پایین است و او نمی‌تواند این حرکت تخیل خود را کنترل کند به همین خاطر وقتی به جوهرهٔ اجسام می‌رسد نمی‌تواند تصاویر منظومهٔ شبانه یعنی آرامش مادری را پیدا کند، بلکه به تصاویری که آرامش نمی‌دهند و کهن‌الگوی جهنم را تداعی می‌کند می‌رسد. گویی، او در این عمل پایین رفتن، در درون سالن‌های پیچ در پیچی گرفتار شده است که نمی‌تواند راه خود را پیدا کند و در لحظهٔ آخر به جای رسیدن به آرامش و استراحت به مرگ و سقوط می‌رسد (غش کردن پرز (انگار یک عروسک از هم دررفته)، خاک خونی‌رنگی که روی تابوت مامان می‌ریخت، گوشت سفید ریشه‌هایی که با آن درمی‌آمیخت).

دنیا در مقابل دیدگان مورسو به صورت جداجدا (انگار یک عروسک از هم دررفته) نمایان می‌شود. این تصویر عروسک و این حس چسبناک چیزها و ... نشان از این دارد که مورسو در منظومهٔ روزانهٔ تخیلات با ارزشگذاری‌های منفی گرفتار شده است. اگر مورسو در این منظومه با ارزشگذاری‌های منفی باقی بماند، مسلماً چه از بعد روانی و چه از بعد فیزیکی نابود خواهد شد. به همین خاطر، ناخودآگاهی مورسو عملی جبرانی را انجام می‌دهد تا او بتواند بر این ترس غلبه کند. به همین خاطر او در جست‌وجوی پناهگاه و مأمنی می‌گردد تا خود را از دسترس این نیروهای متخاصم رها سازد و محافظت کند. بی‌دلیل نیست که او دنبال «سایه و آرامش» و «چشمهٔ آب» است ... تحلیل زیر این مسیر را به خوبی نشان می‌دهد.

صحنهٔ زیر مربوط به بخش ششم از قسمت اول است. این بخش درست

کتاب را به دو قسمت تقسیم می‌کند و از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است. مورسو با ماری و رمون یکشنبهٔ خود را نزد خانوادهٔ ماسون در کنار ساحل خواهند گذراند. دو عرب برای اینکه انتقام خود را از رمون بگیرند، آن‌ها را تعقیب می‌کنند تا به ساحل می‌رسند. نزاعی بین دو گروه دوستان و عرب‌ها در می‌گیرد. در این درگیری رمون زخمی می‌شود و مورسو او را به کلبهٔ کنار ساحل می‌رساند. مورسو در کنار ساحل شروع به قدم زدن می‌کند ...

تا کلبه همراه [رمون] رفتم و موقعی که از پلکان چوبی بالا می‌رفت، پای پله ماندم، در حالی که کله‌ام از آفتاب دنگ‌دنگ می‌زد و توش و توانش را نداشتم که از پلکان چوبی بالا بروم و باز با زن‌ها طرف بشوم. اما شدت گرما به حدی بود که تاب آن را هم نداشتم تا زیر باران کورکننده‌ای که از آسمان می‌بارید بی‌حرکت بمانم. اینجا ماندن یا رفتن هر دو یک چیز بود. یکی دو دقیقه بعد به سوی ساحل رو برگرداندم و بنای راه رفتن گذاشتم.
همان تابش تفته برقرار بود. دریا با تمام تنفس تند و خفهٔ نرمه موج‌هایش، روی ماسه نفس‌نفس می‌زد. آهسته رو به صخره‌ها راه می‌رفتم و احساس می‌کردم که پیشانی‌ام زیر خورشید باد می‌کند. تمام این گرما رویم فشار می‌آورد و جلوی پیش‌رفتنم را می‌گرفت و هربار که هُرمش به صورتم می‌خورد، دندان‌هایم را به هم می‌فشردم، مشت‌هایم را توی جیب‌های شلوارم می‌بستم، با تمام تنم زور می‌زدم تا بر آفتاب و بر این مستی تیره‌ای که به رویم می‌ریخت غلبه کنم. به هر تیغهٔ نوری که از ماسه، گوشماهی سفیدشده‌ای یا از شیشهٔ شکسته‌ای برمی‌جست، آرواره‌هایم منقبض می‌شد. مدت‌ها راه رفتم.
دورادور کپهٔ تیره‌رنگ صخره را می‌دیدم که دورش را هاله‌ای کورکننده از آبفشان دریا و نور گرفته بود. به چشمهٔ خنک پشت صخره می‌اندیشیدم. دلم می‌خواست غلغل آبش را باز بشنوم، دلم می‌خواست از دست آفتاب و تلاش و گریه‌های زنانه بگریزم. بالاخره دلم

می‌خواست سایه و آرامش آن را بازیابم. اما نزدیک‌تر که رسیدم دیدم یارو حریف رمون برگشته است.

تنها بود. طاق باز دراز کشیده و دست‌هایش را زیر گردن گذاشته بود، در حالی که پیشانی‌اش در سایهٔ صخره و تمام تنش در آفتاب بود. از لباس کارش توگرما بخار پا می‌شد. کمی جا خوردم. قضیه برای من تمام شده بود و بی‌خیالش آنجا آمده بودم.

همین که مرا دید، نیم‌خیز شد و دست در جیبش کرد. معلوم است، من هم تپانچهٔ رمون را تو نیمتنه‌ام فشردم. آن وقت دوباره به پشت خوابید ولی دستش را از جیب بیرون نکشید. ده دوازده متری فاصله داشتیم. گاه‌گاه نگاهش را میان پلک‌های نیمبسته‌اش تشخیص می‌دادم. ولی بیشتر وقت‌ها نقشش پیش چشم‌هایم در هوای گُرگرفته می‌رقصید. سروصدای موج‌ها تنبل‌تر و آرام‌تر از ظهر بود. هنوز همان خورشید، همان نور تابان بر همان ماسه‌زار، اینجا پایدار بود. دو ساعت می‌شد که روز دیگر پیش نمی‌رفت، دو ساعت می‌شد که نور در اقیانوسی از فلز جوشان لنگر انداخته بود. در افق، کشتی بخاری کوچکی گذشت و من آن را در لبهٔ نگاهم مثل لکهٔ سیاهی تشخیص دادم، زیرا همان جور داشتم عربه را نگاه می‌کردم.

اندیشیدم که فقط لازم است نیم‌چرخی بزنم و موضوع تمام می‌شود. ولی تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب به پشتم فشرده می‌شد. چند قدم به طرف چشمه برداشتم. عربه جنب نخورد. حتی حالا هم باز نسبتاً دور ازم بود. شاید به خاطر سایه‌های روی چهره‌اش، به نظر می‌نمود که می‌خندد. صبر کردم، آفتاب گونه‌هایم را می‌سوزاند و حس کردم که چکه‌های عرق تو ابروهایم جمع شده است. این همان آفتاب روزی بود که مامان را به خاک سپردم و، عین همان موقع، بیشتر از همه پیشانی‌ام اذیتم می‌کرد و همهٔ رگ‌هایش با هم زیر پوست می‌زد. به خاطر این سوزشی که دیگر نمی‌توانستم تابش بیاورم، حرکتی به جلو کردم. می‌دانستم که این حرکت احمقانه است و با یک قدم جابه‌جا شدن

نمی‌شود خودم را از شرّ آفتاب خلاص کنم. اما یک قدم، فقط یک قدم، به جلو برداشتم و این دفعه، عربه بدون آنکه بلند شود چاقویش را کشید و تو آفتاب مقابلم گرفت. نور از روی فولاد جست و به تیغهٔ دراز فروزانی می‌مانست که به پیشانی‌ام می‌خورد. همان دم، عرقی که تو ابروهایم جمع شده بود یکباره روی پلک‌ها ریخت و آن‌ها را با حجابی ولرم و کلفت پوشانید. چشم‌هایم پشت این پردهٔ اشک و نمک کور شد. دیگر چیزی احساس نمی‌کردم به جز سنج‌های آفتاب که روی پیشانی‌ام می‌کوبید و، به طور محوی، شمشیر درخشنده‌ای که همچنان از چاقوی پیش رویم برمی‌جهید. این شمشیر سوزان، مژه‌هایم را [می‌جوید] و چشم‌های دردناکم را می‌کاوید. همان هنگام بود که همه چیز لرزید. دریا، هُرمی انبوه و گُرگرفته آورد. به نظرم آمد که سراسر آسمان دهن باز کرد تا آتش بباراند. تمام وجودم منقبض شد و دستم را روی تپانچه فشردم. ماشه وا داد، برآمدگی صیقل‌خوردهٔ دسته را لمس کردم و همان جا بود، در بانگ خشک و کرکننده، که همه چیز شروع شد. عرق و آفتاب را تکان دادم. پی بردم که تعادل روز را، خاموشی استثنایی ساحلی را که در آن شاد بودم، به هم زده‌ام. آنگاه باز چهار بار به تنی بی‌جنبش تیر انداختم و گلوله‌ها فرو می‌رفت بدون آنکه پیدا باشد و این مانند چهار کوبهٔ کوتاه بود که من بر در بدبختی زدم.[۱]

با چنین طرز تفکری، مورسو عرب را به قتل می‌رساند. گویی ساختار دوقطبی منظومهٔ روزانه، او را کاملاً احاطه کرده است. گویی مورسو اسیر این ساختارهاست و همچون عروسکی خیمه‌شب‌بازی کنش‌هایی را که به او محول کرده‌اند انجام می‌دهد. اسیرشدگی مورسو در این ساختارها در متن، خود را به راحتی نشان می‌دهد (اندیشیدم که فقط لازم است نیم‌چرخی بزنم و موضوع تمام می‌شود. ولی تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب به پشتم فشرده می‌شد). در این شرایط همه چیز بر مورسو بسته می‌شود و سرنوشت مورسو در همین جا

۱. همان، صص ۹۰ ـ ۹۳

مشخص می‌شود. بر این باوریم که در این صحنه مورسو در ساختارهای منظومهٔ روزانه گرفتار شده است. او درون این ساختار اسیر است. دلایل زیر نشان‌دهندهٔ این ادعا است:

۱. **قطبی شدن تفکر و تخیل مورسو** و همچنین استفاده از سبک نوشتاری‌ای که مخصوص این منظومه است. واژگان زیر به خوبی این قطبی شدن را نشان می‌دهند: «اینجا ماندن یا رفتن هر دو یک چیز بود». در حقیقت، نحو تخیل مورسو از مدل «یا این ... یا آن ...» سود می‌جوید. این نحو و سبک نوشتاری خاص منظومهٔ روزانهٔ تخیلات است. با این تفاوت که در اینجا مورسو سبک شخصی خود را مورد استفاده قرار داده است: مورسو به دلیل بی‌تفاوتی‌اش نسبت به پدیده‌ها، از «این» «یا آن» قطب یکی را انتخاب نمی‌کند، بلکه پدیده‌ها قبلاً انتخاب شده‌اند و به دلیل اینکه مورسو قهرمان پوچی است، نمی‌تواند انگیزه و انتخابی داشته باشد، او به دنبال هیچ چیز است. این انتخاب نکردن سبک منحصر به فرد مورسو را نشان می‌دهد و این امر دلیل بسیار خوبی است بر اینکه خوانش این روایت خوانشی گفتمانی است.

تقابل دیگری که در این صحنه دیده می‌شود، همان تقابل تصویر جهنم از یک طرف و تصویر سایه و آرامش از طرف دیگر است. تمام تلاش مورسو حرکتی است از تصویر جهنم، به طرف قطب سایه و آرامش. اما راه برای رسیدن به سایه و آرامش یا همان چشمهٔ پشت صخره، به وسیلهٔ عامل خورشید یعنی عرب که با «شمشیر درخشنده و سوزنده‌ای» در مقابل مورسو قرار دارد، برای همیشه بسته شده است و مورسو برای رسیدن به این آرامش چاره‌ای جز کشتن عرب ندارد (البته، پارادوکسی در این صحنه وجود دارد: ۱. از یک طرف مورسو می‌داند بازگشت، راه حل عاقلانه‌ای است و از طرف دیگر میل شدیدی او را به طرف چشمهٔ پشت صخره هدایت می‌کند و برای رسیدن به آن باید عرب را بکشد؛ ۲. وانگهی، اگر تیر اول خودش رها شده و مورسو عاملی بیش نبوده است، پس چرا چهار تیر دیگر بر بدن عرب شلیک می‌کند!؟). با سد کردن راه بر مورسو به وسیلهٔ چاقو و تبدیل شدن این چاقوی معمولی به شمشیری درخشنده و سوزنده، در مقابل صحنه‌ای اسطوره‌ای قرار می‌گیریم (تصور کنید

تصویر شاهزاده‌ای را که در چنگال اژدها در درون غاری در بند است و قهرمان داستان می‌خواهد او را نجات دهد: عرب در نقش اژدها، چشمهٔ در نقش شاهزاده خانم و مورسو قهرمانی است که می‌خواهد شاهزاده خانم را نجات دهد. اما، آن پارادوکس ابتدایی هنوز پابرجاست: آیا مورسو به دنبال چیزی است؟). عرب کسی است که راه را بر مورسو بسته است و نمی‌گذارد که او به چشمهٔ آب خنک برسد. وانگهی، این عرب، همان‌طور که گفته شد، اصلاً کنشی را انجام نمی‌دهد و بیشتر از هر چیز، عامل و بازیگری است از طرف خدایگان. چاقوی عرب فقط آینه‌ای است که نور آفتاب را به درون چشم‌های مورسو بفرستد تا او را کور کند و از طرفی دیگر به کمک این پرتوی خورشید است که چاقو به «شمشیر درخشنده» و شمشیر اسطوره‌ای تبدیل می‌شود. در واقع، این عرب اصلاً کاری انجام نمی‌دهد. این عرب در دیدگان مورسو همچون موجودی واقعی در نظر گرفته نمی‌شود، زیرا این عرب نه نامی دارد و نه نشانی و نه صورت مشخصی، بلکه فقط نژاد او متمایز شده است. هیچ کلامی بین مورسو و عرب رد و بدل نمی‌شود و گفتمانی صورت نمی‌گیرد. این عرب همان چیزی است که کامو در نوشته‌هایش از او به عنوان «دیگری» نام می‌برد. در نگاه مورسو، این عرب فرستادهٔ کسی است که نگذارد مورسو به چشمهٔ آب برسد. آن نیروی نامرئی که در بالای سر مورسو (خدایگان) نشسته است، تله‌ای را برای مورسو آماده کرده، تا او در این تله گرفتار شود. مورسو می‌داند که باید بر گردد؛ به همین خاطر می‌خواهد نیم‌چرخی بزند، اما، ساحلی لبریز از گرمای سوزنده و پر حرارت دور او را می‌بندد و او را با فشار به جلو می‌راند. از اینجا به بعد تمام راه‌ها برای مورسو بسته می‌شود (به یاد بیاوریم زمانی که قهرمانان اسطوره‌ای مجبور بودند در زمینی که دور تا دور آن بسته است با قهرمانی دیگر یا با حیوان‌های درنده بجنگند، تا سرنوشتشان در آنجا روشن شود) و عجیب آن است که این نیرو کسی نیست جز آفتاب. مورسو در چنگال سرنوشت گرفتار می‌شود (و این فلسفهٔ کامو نسبت به جبر و اختیار است. کامو برخلاف سارتر معتقد به نیرویی است که از پیش چیزها را تعیین می‌کند. او بر این باور است که پدیده‌ها از پیش تعیین شده‌اند. سیزیف محکوم است تا روزی که جان دارد صخره را به بالای کوه ببرد،

اما او هرگز موفق نخواهد شد.) مورسو متحیر و وهم‌آلود در مقابل آفتاب، بی‌اختیار از قدرتی که او را به جلو می‌راند و هدایتش می‌کند تا به طرف تله برود، عربی را در کنار ساحل به قتل می‌رساند. این همان تراژدی‌ای است که در طول زندگی‌اش با او همراه بود و با نیروی سرنوشت پیوند خورده است. تمام فلسفهٔ کامو در این صحنه آشکار می‌شود: تراژدی انسان. در واقع، از این لحظه به بعد آن سرنوشت شومی که در انتظار مورسو بود و در آغاز روایت خود را با مرگ مادر و در روز خاکسپاری با حملهٔ خورشید نمایان می‌کرد، سنگین و سنگین‌تر می‌شود و حضور خود را ملموس‌تر می‌سازد. گویی، کسی یعنی خورشید با همدستی عنصر آب درکمین او هستند (آب فقط یک بار با خورشید همدست می‌شود و این همدستی تنها در صحنهٔ بالاست. گویی زمانی رسیده که مورسو همچون قهرمانان قصه‌های پریان باید خانه را برای همیشه ترک کند تا بدین وسیله پوستهٔ کودکی‌اش را بیندازد. گویی پدر و مادر او، به شکل نمادین، با یکدیگر همدست شده‌اند تا او را از خانه برانند، گویی ...) تا او را به آنجایی که می‌خواهند ببرند. به همین خاطر، مورسو حتی دیگر اختیار اعمالش را هم ندارد. او آزادی عمل ندارد. او به خوبی می‌داند که عکس‌العمل عقلانی چیست، اما حتی موفق نمی‌شود این عمل را انجام دهد. او به خوبی می‌داند که اگر به چشمه برسد، آرامش و سایه را پیدا خواهد کرد و آرام خواهد گرفت. در هر حال، همه چیز فراهم شده است تا سرنوشت او روشن شود تا «بفهمد» و «آگاه» شود: آگاه از حس پوچی نسبت به دنیا.

تقابل فرد و یک ارتش؛ مورسو در مقابل ارتشی تخیلی قرار گرفته است و این نبردی است نابرابر (صحنه‌ای اسطوره‌ای). آفتاب با فرستادن پرتوهای نورانی خود بر روی شن‌های بی‌شمار کنار ساحل، ارتشی را در مقابل مورسو تشکیل می‌دهد که مورسو مجبور است بر این ارتش پیروز شود. مورسو باید بر تمام گرمایی که روی او فشار می‌آورد و پیش رویش قرار می‌گیرد غلبه کند (در این صحنه، کامو سعی کرده است صحنه‌ای اسطوره‌ای را به وجود آورد که قهرمان روایت سعی دارد بر آن غلبه کند. تعداد ماسه‌های کنار دریا را تصور کنید. هر پرتو نور روی یک ماسه قرار می‌گیرد و مانند شمشیری می‌شود که در مقابل

مورسو است: تعداد ماسه‌ها بی‌شمار است و تعداد پرتوهای نور خورشید، بیکران ...). این آفتاب از قدرت بیکرانی برخوردار است. او همان کسی است که جلوی حرکت زمان را می‌گیرد (دو ساعت می‌شد که روز دیگر پیش نمی‌رفت، دو ساعت می‌شد که نور در اقیانوسی از فلز جوشان لنگر انداخته بود). او همان کسی است که گرمای مطبوعش را به گرمایی سوزنده تبدیل می‌کند. به مرور که متن پیش می‌رود، فقط یک عامل فعال می‌شود و دیگر عامل‌ها تبدیل به نمایندگان او می‌شوند و این عامل چیزی جز آفتاب نیست. درست در اوج این گرمای سوزنده است که مورسو می‌گوید این همان آفتاب است که در خاکسپاری مادر آن را دیده بود و با مرگ مادر در پیوند است. این دو صحنه یعنی صحنهٔ مرگ مادر و مرگ عرب، روی یکدیگر سوار می‌شوند. آفتاب این دو مرگ را در زیر یک نور خاص با یکدیگر پیوند می‌زند.

۲. نمادهای ریخت‌حیوانی. این نمادها به سه صورت خود را نشان می‌دهند:

الف. تصاویر کائوتیک، تصاویر کائوتیک، طبق نظر ژیلبر دوران، شکل عقلی‌شدهٔ تصویر حیوانی است و جهنم یکی از تصاویری است که حالت کائوتیک را به خوبی نشان می‌دهد. جهنم مکانی است بسیار گرم، که انسان توان ماندن در آن را ندارد («شدت گرما به حدی بود»، «تابش تفته»، «هوای گُر گرفته» و ...) در این مکان همه چیز در حال جوشیدن است (اقیانوسی از فلز جوشان) و همه چیز در این محیط در حال حرکت و لرزیدن است (تمام یک ساحل مرتعش از آفتاب).

ب. تصویر حیوان تخیلی همچون اژدها؛ در صحنهٔ بالا آسمان همچون کسی در نظر گرفته شده است که می‌تواند دهان خود را باز کند و همچون اژدها آتش از دهان خود خارج کند (آسمان دهان باز کرد تا آتش بباراند).

ج. تصویر حیوانی همچون موش؛ در صحنهٔ بالا چاقوی عرب با انتقال نورش به چشمان مورسو، سعی می‌کند چشم‌های او را همچون موش بجود (این شمشیر سوزان، مژه‌هایم را [می‌جوید] و چشم‌های دردناکم را می‌کاوید).

۳. نمادهای ریخت‌تاریکی (مثل لکهٔ سیاهی تشخیص دادم و ...). همان‌طور که در صحنهٔ بالا مشاهده می‌شود نمادهای ریخت‌تاریکی خود را با این واژگان

نشان می‌دهند: «چشم‌هایم پشت این پردهٔ اشک و نمک کور شد» و «تا زیر باران کورکننده‌ای که از آسمان می‌بارید». مورسو در صحنهٔ قتل عرب به دو صورت کور می‌شود: ۱. نور خورشید چشم او را می‌زند و نمی‌تواند جایی را ببیند؛ ۲. اشک و نمک همچون پرده‌ای در مقابل چشمان او قرار می‌گیرند و او را کور می‌کنند. به همین خاطر، چشمانش کاویده و جویده شده است و با اشک و نمک پوشیده می‌شود. و درونمایهٔ کورشدگی، یکی از درونمایه‌های اصلی تراژدی است. درونمایه هم وسیله و هم تاوان تراژدی است. خدایگان انسان‌هایی را که می‌خواهند راهشان را گم کنند، ابتدا کور می‌کنند و آنگاه آن‌ها را به خاطر آنچه که نباید می‌دیدند ولی دیده‌اند مجازات می‌کنند. در صحنهٔ بالا، کورشدگی مورسو باعث می‌شود که او سریع‌تر در تله‌ای که برایش گذاشته بودند بیفتد و با این عمل، مجازاتی را که خدایگان برایش فراهم دیده بودند، انجام می‌پذیرد. به همین منظور، قهرمان بیگانه همان سرنوشتی را دچار می‌شود که ادیپ دچار آن شد و در اینجاست که می‌توان پیوند درونمایهٔ کورشدگی و درونمایهٔ زنا با محرمات را دید (میتم‌ها). اگر در تخیل مورسو، آب نماد مادر باشد، و مورسو نماد فرزند، آن‌گاه، زمانی «که همه چیز لرزید» و دریا، هُرمی انبوه و گُرگرفته آورد و زمانی که «سراسر آسمان دهن باز کرد تا آتش بباراند»، مورسو تمام وجودش «منقبض» می‌شود و دستش را «روی تپانچه»‌ای می‌فشارد که «برآمدگی صیقل‌خوردهٔ دسته» آن را لمس می‌کند و ماشه رها می‌شود و درست از همین‌جا است که همه چیز آغاز می‌شود. او آگاه می‌شود که عرق و آفتاب را، هر دو با هم، تکان داده است و در اینجاست که می‌توان گفت صحنهٔ مرگ عرب، تمام ابعاد جهانی را به خود می‌گیرد. به نظر می‌رسد که تمام جهان جابه‌جا می‌شود. این عناصر جهان هستند که کنش انجام می‌دهند و مورسو فقط نقطهٔ برخورد بی‌تفاوت این عناصر است: هُرم انبوهی که از طرف دریا به طرف مورسو وارد می‌شد (افقی) و باران آتشی که از آسمان به روی او می‌بارد (عمودی) و همان‌طور که اشاره رفت، مورسو ابزار است: تپانچه رها شد. او مسئول مرگ نیست. اما چرا بعد از افتادن عرب او چهار بار دیگر بر روی جسد بی‌حرکت شلیک می‌کند؟ شاید به این دلیل که با شلیک به جسد بی‌جان،

ناخودآگاه او می‌خواهد مرگ را به صورت نمادین بکشد.

۴. نمادهای ریخت‌سقوطی، بسته شدن راه عروج. مورسو به خاطر کنشگر آفتاب، نمی‌تواند عروجی به بالا داشته باشد. او مجبور است سقوطی تخیلی را در جهنمی تخیلی انجام دهد (در حالی که کله‌ام از آفتاب دنگ‌دنگ می‌زد و توش و توانش را نداشتم که از پلکان چوبی بالا بروم). با کشتن عرب، او آگاه می‌شود که تعادل روز و ساحل را به هم ریخته است. او آگاه می‌شود که چیزی تمام شده و چیز دیگری آغاز شده است.

بعد از این قتل، مورسو را به زندان می‌برند. در زندان، با نگاهی به گذشته، تغییری در خود حس می‌کند. آن آرامشی را که در صحنهٔ قتل عرب به دنبالش بود، در زندان و در پیوند با طبیعت پیدا می‌کند. بعد از درگیری شدید با کشش در اواخر روایت، مورسو در دنیای بسیار آرام و صلح‌آمیز قدم می‌گذارد. بین او و دنیای بیرون از زندان، تمام درها و دیوارها از بین رفته است. اتحادی بین او و دنیای بیرون به کمک حواس بویایی، شنوایی و ... صورت می‌گیرد. او این بار قلب خود را به روی بی‌تفاوتی مهرآمیز دنیا می‌گشاید و اینچنین روایت بیگانه با صحنه‌ای اسرارآمیز (که متعلق به منظومهٔ شبانهٔ تخیلات است) به پایان می‌رسد.

دو گربه روی دیوار و ۲۴ ساعت در خواب و بیداری

صمد بهرنگی، نگرشی دو قطبی به جهان دارد. او پدیده‌ها را نیک و متعالی یا پلید و پست می‌داند و این دو قطب ناهمسان را در نبردی همیشگی می‌پندارد. تخیل بهرنگی از درهم آمیختن سفید و سیاه و آفریدن رنگ خاکستری ناتوان است. در جهان آثار او نیز نمی‌توان شخصیت‌هایی را یافت که نیکی و بدی را به همراه داشته باشند. در داستان‌های او فرادستی که از نیکی بهره برده باشد به چشم نمی‌خورد. در دیدگاه وی، گذر از قطبی به قطب دیگر، همواره با کنش قهرمانی و قهرآمیز همراه است و هرگز گفت‌وگویی میان دو قطب ناهمسان در نمی‌گیرد. به همین دلیل می‌توان ادعا کرد که نظام تخیلی صمد بهرنگی، الهام‌گرفته از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات است و این نظام تخیلی، بر تقابل قطب‌ها

استوار است. یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد تخیل بهرنگی، رابطهٔ بین قطب‌های تخیلی اوست. در مبارزه و برخورد میان دو قطب، راه میانه‌ای در کار نیست. حتی اگر قطب مخالف از درِ دوستی وارد شود، پاسخ همان «نـه» همیشگی است. برای اثبات آنچه که گفتیم دو روایت کوتاه یعنی دو گربه روی دیوار و ۲۴ ساعت در خواب و بیداری را از صمد بهرنگی انتخاب نموده‌ایم. این دو روایت بخشی از دوگانه‌اندیشی نویسنده را که در لایه‌لایه‌های آن خودآگاهی و ناخودآگاهی‌اش نقش بسته است، به نمایش می‌گذارند.

چکیدهٔ دو گربه روی دیوار

در یکی از شب‌های تاریک تابستان، دو گربه یکی سیاه و دیگری سفید از دو سوی دیوار خانه‌ای به سوی یکدیگر می‌آیند و درست وسط دیوار، کله‌شان به هم می‌خورد. هر دو از ترس به عقب می‌پرند و لحظه‌ای به همین حال می‌مانند، سپس هرکدام با زبانی تند می‌کوشند دیگری را وادار کنند که راه را باز کند. این گفت‌وگوی تند به نبرد می‌انجامد. پس از سروصدای بسیار و زخمی کردن یکدیگر، کسی از پای دیوار روی آن‌ها آب می‌ریزد و به ناچار از همان راهی که آمده‌اند باز می‌گردند و پا به فرار می‌گذارند.

تحلیل دو گربه روی دیوار

بدون در نظر گرفتن ارزش مثبت یا منفی برای دو گربه، آن‌ها در حقیقت دو قطب تخیل راوی هستند. به کار بردن واژگانی چون: «نصف شب» و «درست وسط دیوار» نیز از رویارویی دو قطب خبر می‌دهند، گویی زمان آن رسیده است که دو قطب با یکدیگر تسویهٔ حساب کنند. آن‌ها در حقیقت به لب مرز رسیده‌اند:

> یکی از شب‌های تابستان بود. ماه هم نبود. ستاره هم نبود. هوا تاریکِ‌تاریک بود. نصف شب بود. [...] گربهٔ سیاهی از آن طرف دیوار می‌آمد. سرش را پایین انداخته بود، بو می‌کشید و سلانه‌سلانه می‌آمد. گربهٔ سفیدی هم از این طرف دیوار می‌آمد. سرش را پایین انداخته بود، بو می‌کشید و سلانه‌سلانه می‌آمد.
> این‌ها آمدند و آمدند، و درست وسط دیوار کله‌هاشان خورد به هم.

هریکی یک «پیف ف!» کرد و یک وجب عقب پرید. بعد نشستند و به هم زل زدند. فاصله‌شان دو وجب بیشتر نبود. دل هر دوشان «تاپ‌تاپ» می‌زد.[1]

در صحنهٔ بالا، حرکت تخیلی راوی، نخست آرام و «سلانه‌سلانه» است، اما ناگهان شتاب مهارنشدنی به خود می‌گیرد و سقوطی تخیلی و ترسناک می‌شود: ([یکدفعه] کله‌هاشان خورد به هم. هریکی یک «پیف ف!» کرد و یک وجب عقب پرید) (یک «پیف‌ف!» کرد [...] دل هر دوشان [از ترس] «تاپ تاپ» می‌زد). همان‌طور که در صحنهٔ بالا دیده می‌شود، تمام نشانه‌های منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری‌های منفی در آن دیده می‌شود و در واقع، در تخیل راوی، تصویر شب، حیوان، نعرهٔ حیوان (جیغ زد)، سادیسم دندانی، (پنجهٔ حیوان) خون و ترس با یکدیگر پیوند خورده‌اند.

لحظه‌ای همین جوری نشستند. چیزی نگفتند. لندیدند و نگاه کردند. [...] آخرش گربهٔ سیاه جلو خزید. گربهٔ سفید تکانی خورد و تند گفت: میاوو! ... جلو نیا!..

گربهٔ سیاه محل نگذاشت. باز جلو خزید. زیر لب لندلند می‌کردند. فاصله‌شان یک وجب شده بود. گربهٔ سیاه باز هم جلوتر می‌خزید. گربهٔ سفید دیگر معطل نشد. تند پنجولش را انداخت طرف گربهٔ سیاه، زد و گوشش را پاره کرد. بعد جیغ زد: میاوو! .. پیف‌ف! ... احمق نگفتم نیا جلو؟ ..

[گربهٔ سفید] باز پنجولش را طرف گربهٔ سیاه انداخت. گربهٔ سیاه این دفعه جا خالی کرد و زد بینی او را پاره کرد. خون راه افتاد. حالا دیگر نمی‌شد جلوی گربهٔ سفید را گرفت. پشتش را خم کرد. موهاش سیخ شد.[2]

هر یک از گربه‌ها می‌خواهند راه خود را ادامه بدهند و از کنار دیگری بگذرند، اما این کنش به آرامی و بدون درگیری انجام نمی‌گیرد. درگیری بین این

۱. بهرنگی، قصه‌های بهرنگی، دو گربه روی دیوار، ص ۱۸۷
۲. همان، ص ۱۸۸

دو با کنشی قهرآمیز آغاز می‌شود. هیچ‌یک نمی‌خواهند عقب‌نشینی کنند تا چاره‌ای آشتی‌جویانه بیابند. گربه‌ها نخست یکدیگر را نگاه می‌کنند و سپس هریک به تهدید دیگری می‌پردازد. آن‌ها زبانی تهدیدآمیز، تند، پرخاشگر و آمیخته به ناسزا دارند: «احمق»، «بعد تو بیا و هر گوری می‌خواهی برو»، «موش مردنی»، «موش سیاه مردنی»، «اگر باز هم سر راهم بایستی، همچو می‌زنم که بیفتی پایین و مخت داغون بشود». به فهرست بالا می‌توان صداهای «پیف ف» و «میاووو» را که هشدار به هماورد است، افزود.

هنگامی که یکی از این دو، پیشنهادی برای حل مشکل ارائه می‌دهد، بیشتر سود و زیان خود را در نظر می‌گیرد:

> ناگهان گربهٔ سفید گفت: من راه‌حلی پیدا کردم.
> گربهٔ سیاه گفت: چه راهی؟
> گربهٔ سفید گفت: من کار واجبی دارم. خیلی خیلی واجب. تو برگرد برو آخر دیوار، من بیایم رد بشوم بعد تو برو.
> گربهٔ سیاه خنده‌اش گرفت و گفت: عجب راهی پیدا کردی! من خود کاری دارم بسیار واجب و بسیار فوری. نیم ثانیه هم نمی‌توانم معطل کنم.[1]

از نگاه گربهٔ سیاه، راه‌حل پیشنهادی گربهٔ سفید آن‌قدر بچه‌گانه است که او را به خنده می‌اندازد. پس از این خنده، تنش را دوباره بالا می‌گیرد و منطق گفت‌وگو جای خود را به داد و بیداد (نتوانست جلوی خود را بگیرد و داد زد) و پرخاشگری (احمق برو کنار! [...] افتادند به جان هم) می‌دهد:

> و یکهو با ناخن‌هایش موی سر گربهٔ سیاه را چنگ زد. موها تو هوا پخش شد. هر دو شروع کردند به 'پیف پیف' و افتادند به جان هم و بد و بیراه بر سر و روی هم ریختند.[2]

نبرد ادامه پیدا می‌کند و آن‌ها دیگر نمی‌توانند خود به این جنگ پایان دهند.

---

۱. همان، ص ۱۹۰

۲. همان، صص ۱۹۰ - ۱۹۱

درست در همین زمان، «کسی» به رویارویی آن‌ها پایان می‌دهد. گربه‌ها به خواسته‌شان که ادامه دادن راه است نمی‌رسند و از راهی که آمده بودند، برمی‌گردند:

گربه‌ها سرگرم دعوا بودند که کسی از پای دیوار آب سردی روشان پاشید، هر دو دستپاچه شدند. تندی برگشتند و فرار کردند.

دوگانه‌اندیشی بهرنگی را می‌توان در داستان **۲۴ ساعت در خواب و بیداری** نیز بررسی کرد. به همین خاطر، ابتدا چکیدهٔ این روایت را نشان می‌دهیم.

چکیدهٔ ۲۴ ساعت در خواب و بیداری

در آغاز تنگنای اقتصادی پایداری داستان را برهم زده است. لطیف و پدرش با همهٔ توان می‌کوشند که از تهیدستی به ثروت برسند. به همین خاطر مجبورند شهر خود را ترک کنند و برای پیدا کردن کار به تهران بیایند. آن‌ها، دستفروش می‌شوند. لطیف به پدر کمک می‌کند. او بعد از تمام شدن کارش، به ویترین مغازه‌های عروسک‌فروشی نگاه می‌کند. در یکی از این مغازه‌ها شتر عروسکی وجود دارد و لطیف عاشق این شتر عروسکی می‌شود. در رؤیا و خواب با این شتر پرواز می‌کند ... اما، یک روز یک نفر این شتر را می‌خرد ...

تحلیل ۲۴ ساعت در خواب و بیداری

دو قطبی بودن اندیشه‌ها حتی در عنوان کتاب **۲۴ ساعت در خواب و بیداری** نیز دیده می‌شود. در تخیل لطیف، جهان به دو بخش واقعی و خیالی بخش شده است. بیداری، دنیای واقعی و خواب، جهان خیالی است. دنیای واقعی، کار و کوشش و سختی و دنیای خیال، رهاشدگی و آرامش را به همراه دارد. لطیف، دنیای خیال را ارزشمند و مثبت می‌داند.

در حقیقت، برخلاف دو گربه روی دیوار، ذهن تخیل‌ساز لطیف، دو قطب وجودی خود را ارزشگذاری کرده است. در تخیل راوی، قطب بد با این واژگان

تداعی می‌شود: فقر (گرسنگی، ناتوانی در قدرت خرید)، بدبختی، جنوب شهر تهران (نازی‌آباد، حصیرآباد، حاج عبدالمحمود، کوچه‌های خاکی، خانه‌های کوچک، آب‌های کثیف، کوره‌های آجرپزی، اتوبوسی قراضه،)، هوای بد (دود، کثافت، گرد و غبار). قطب خوب نیز با این واژگان به تصویر در می‌آید: ثروت (فراوانی غذا)، خوشبختی، شمال شهر تهران (کوچه‌های شیک، خانه‌های بزرگ، ساختمان‌های ده‌طبقه‌ای)، آسمان، هوای صاف. جالب اینکه شخصیت‌های خوب در قطب بد و شخصیت‌های بد در قطب خوب زندگی می‌کنند.

شبی، هنگامی که لطیف و سه دوست دیگرش روی سکوی بانک نشسته‌اند، با دو پسر بچهٔ دیگر که کمی از آن‌ها بزرگ‌ترند آشنا می‌شوند. آن‌ها پس از ناسزاگویی، سرانجام با یکدیگر دوست می‌شوند. در همین هنگام «ماشین سواری براقی» روبه‌روی آن‌ها پارک می‌کند:

> ماشین سواری براقی آمد روبه‌روی ما کنار خیابان ایستاد و جای خالی را پر کرد. آقا و خانم جوانی ... از آن پیاده شدند. پسربچه درست همقد احمدحسین بود و شلوار کوتاه و جوراب سفید و کفش رو باز دو رنگ داشت و موهای شانه‌خورده و روغن‌زده داشت. در یک دست عینک سفیدی داشت و با دست دیگر دست پدرش را گرفته بود. ... از کنار ما گذشت، عطر خوشایندی به بینی‌هایمان خورد. قاسم پوسته‌ای از زیر پایش برداشت و محکم زد پس گردن پسرک. پسرک برگشت نگاهی به ما کرد و گفت: ولگردها! ...
>
> احمد حسین با خشم گفت: برو گم شو بچه ننه! ...
>
> بچه‌ها همه یکدفعه زدند زیر خنده. پدر دست پسرک را کشید و داخل هتلی شدند که چند متر آن طرف‌تر بود.[1]

---

۱. بهرنگی، قصه‌های بهرنگی، ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، ص ۲۸۱

در صحنهٔ بالا دو قطب تهیدستی و ثروت، تخیل دوگانهٔ راوی را نشان می‌دهند. در این صحنه به شکل تهیدستی و ثروت آشکار شده‌اند. تنفر قاسم یا قطب تهیدستی سبب می‌شود که او مانند رفتار خشونت‌آمیز شخصیت‌های داستان دو گربه روی دیوار، بدون هیچ دلیل و گفت‌وگویی، پوستهٔ میوه‌ای را از زیر پایش بردارد و محکم به پس‌گردن پسرک بزند. چرا قاسم با تنفر بسیار دست به این کنش می‌زند؟ گناهکار کیست؟ قیدهای «محکم» و «باخشم» به خوبی حالت روانی و درونی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. چرا نفرت راوی به اندازه‌ای رسیده است که می‌خواهد قطب مخالف اندیشه‌های خود را اخته کند؟ چرا راوی بچه‌هایی را که در قطب او نیستند، «بچه ننه» می‌خواند؟

در صحنهٔ دیگری از ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، خودرویی با لطیف برخورد می‌کند و او را بر زمین می‌اندازد. «پیرزن» راننده، که نشانهٔ قطب ثروت است، با اینکه در ظاهر گناهکار است، به جای دلجویی، بدون هیچ دلیل و گفت‌وگویی ناسزا می‌گوید:

ناگهان صدای ترمزی بلند شد و من به هوا پرتاب شدم به طوری که فکر کردم دیگر تشریف‌ها را برده‌ام. به زمین که افتادم فهمیدم وسط خیابان با یک سواری تصادف کرده‌ام اما چیزیم نشده. داشتم مچ دستم را مالش می‌دادم که یکی سرش را از ماشین در آورد و داد زد: گم شو از جلو ماشین! ... مجسمه که نیستی.
من ناگهان به خود آمدم. پیرزن بزک کرده‌ای پشت فرمان نشسته بود، سگ گنده‌ای هم پهلویش چمباته زده بود و بیرون را می‌پایید. قلادهٔ گردن سگ برق برق می‌زد. یکدفعه حالم طوری شد که خیال کردم اگر همین حالا کاری نکنم، مثلاً اگر شیشهٔ ماشین را نشکنم، از زور عصبانی بودن خواهم ترکید و هیچ‌وقت نخواهم توانست از سر جام تکان بخورم.
پیرزن یکی دو دفعه بوق زد و دوباره گفت: مگر کری بچه؟ گم شو از

جلو ماشین! ..

یکی دو ماشین دیگر آمدند و از بغل ما رد شدند. پیرزن سرش را در آورد و خواست چیزی بگوید که من تف گنده‌ای به صورتش انداختم و چند تا فحش بارش کردم و تند از آنجا دور شدم.

کمی که راه رفتم، نشستم روی سکوی مغازهٔ بسته‌ای. دلم تاپ‌تاپ می‌زد.[1]

زبان پرخاشگر (چند تا فحش بارش کردم) و کینهٔ عمیق به دشمن از ویژگی‌های آثار بهرنگی است. قهرمانان بهرنگی هیچ‌گاه دست‌بسته نمی‌مانند و در برابر قطب مخالف واکنش نشان می‌دهند. ویژگی دیگر شخصیت‌های او داوری و کنش شتابزده و ظاهرانگارانه است. به راستی چرا لطیف شیشهٔ ماشین پیرزن را می‌شکند؟ چرا به چهرهٔ او تف «گنده» می‌اندازد؟ جواب روشن است، بهرنگی بر پایهٔ ظاهر شخصیت‌ها و پیش‌داوریِ ذهنیِ خویش داوری می‌کند. در اندیشهٔ او، پیرزن، وابسته به طبقه‌ای است که باید نابود شود. لطیف با تف «گنده»ای به چهرهٔ پیرزن می‌اندازد، نفرت و آرزوی نابودی او را بیان می‌کند. تخیل راوی از مهار خویش در برابر قطب مخالف ناتوان است: «یکدفعه حالم طوری شد»، «از زور عصبانی بودن خواهم ترکید». این واژه‌ها، کینه و عقده‌های روانی راوی را نسبت به قطب مخالف نشان می‌دهد.

اگر فقری هست، سبب‌ساز آن کیست؟ آیا گناهکار واقعی، ثروتمندان هستند که راوی اینچنین به آن‌ها می‌تازد؟ لطیف، پاسخ این پرسش را نمی‌دهد، اما دست‌کم برای یک بار هم که شده، این پرسش: «آیا تقصیر آن‌ها بود که من زندگی این جوری داشتم؟» به ذهنش راه می‌یابد:

جلو مغازه‌ای سه تا بچه کیف به دست ایستاده بودند، چیزهای پشت شیشه را تماشا می‌کردند. من هم ایستادم پشت سرشان، عطر خوشایندی از موهای شانه‌زده‌شان می‌آمد. بی‌اختیار پشت گردن یکیشان را بو کردم. بچه‌ها به عقب نگاه کردند و من را برانداز کردند و با

۱. همان، صص ۲۸۶ ـ ۲۸۷

اخم و نفرت ازم فاصله گرفتند. از دور شنیدم که یکیشان می‌گفت: چه بوی بدی ازش می‌آمد!

فقط فرصت کردم که عکس خودم را توی شیشهٔ مغازه ببینم. موهای سرم چنان بلند و پریشان بودند که گوش‌هایم را زیر گرفته بودند. انگار کلاه پر مویی به سرم گذاشته‌ام. پیراهن کرباسی‌ام رنگ چرک و تیره‌ای گرفته بود و از یقهٔ دریده‌اش بدن سوخته‌ام دیده می‌شد. پاهام برهنه و چرک و پاشنه‌هام ترک خورده بودند. دلم می‌خواست مغز هر سه اعیان‌زاده را داغون کنم.

آیا تقصیر آن‌ها بود که من زندگی این جوری داشتم؟

مردی از توی مغازه بیرون آمد و با اشارهٔ دست، من را راند و گفت: برو بچه. صبح اول صبح هنوز دشت نکرده‌ایم چیزی به تو بدهیم.

من جنب نخوردم و چیزی هم نگفتم. مرد باز من را با اشارهٔ دست راند و گفت: دِگُم شو برو. عجب رویی دارد!

من جنب نخوردم و گفتم: من گدا نیستم.

مرد گفت: ببخشید آقا پسر، پس چکاره‌اید؟

من گفتم: کاره‌ای نیستم. دارم تماشا می‌کنم.

و راه افتادم. مرد داخل مغازه شد. تکه کاشی سفیدی ته آب جو برق می‌زد. دیگر معطل نکردم. تکه کاشی را برداشتم و با تمام قوت بازویم پراندم به طرف شیشهٔ بزرگ مغازه. شیشه صدایی کرد و خرد شد. صدای شیشه انگار بار سنگینی را از روی دلم برداشت و آن‌وقت دو پا داشتم دو پای دیگر هم قرض کردم و حالا در نرو کی در برو![1]

این‌بار نیز همچون صحنه‌های دیگر داستان، تضاد فقر و ثروت و شورش لطیف در برابر قطب مخالف آشکار است. انگار هر زمان که واژهٔ «برق زدن» به تخیل راوی راه می‌یابد، «حال» راوی را «طوری» می‌کند و سبب بیداری حس طغیان در او می‌شود. او آرزو می‌کند چیزی را ویران سازد تا روانش

۱. همان، صص ۳۰۰ ـ ۳۰۱

سبک شود و «بار سنگینی از روی» خود بردارد و گرنه «از زور عصبانیت خواهد ترکید»:

ماشین سواری براقی آمد [...] آقا و خانم جوانی و ... ، [...] قاسم پوسته‌ای از زیر پایش برداشت و محکم زد پس گردن پسرک.[1]

یکدفعه حالم طوری شد که خیال کردم اگر همین حالا کاری نکنم، مثلاً اگر شیشهٔ ماشین را نشکنم، از زور عصبانی بودن خواهم ترکید و هیچ وقت نخواهم توانست از سر جام تکان بخورم.[2]

[...] تکه کاشی سفیدی ته آب جو برق می‌زد. دیگر معطل نکردم. تکه کاشی را برداشتم و با تمام قوت بازویم پراندم به طرف شیشهٔ بزرگ مغازه. شیشه صدایی کرد و خرد شد. صدای شیشه انگار بار سنگینی را از روی دلم برداشت [...].[3]

احساس نفرت به گونه‌ای است که راوی می‌خواهد مغز هر سه اعیان‌زاده را داغون کند. واژهٔ «داغون کردن» یک خرابی ساده را در پی نخواهد داشت، بلکه بیانگر آرزوی نابودی چیزی از بنیان است. در صحنهٔ زیر، حس نفرت از ثروتمندان و بچه‌هایی که به پدر می‌گویند «پاپا»، آن‌هایی که «آدم خیال می‌کند توی زندگیش [ان] حتی یک ذره غصه نخورده [اند]» به خوبی دیده می‌شود. این صحنه کمابیش با رؤیایی کابوس‌وار همانندی دارد، زیرا راوی مطمئن نیست که زبانش لال شده است یا نه. او حتی فکر می‌کند کسی صدایش را نمی‌شنود (انگار زبانم لال شده بود و پاهایم بی‌حرکت ...، فکر می‌کنم کسی صدایم را نشنید. انگار لال شده بودم و صدایی از گلویم در نمی‌آمد و فقط خیال می‌کردم که فریاد می‌زنم). انگار که کابوسی دیده باشد، پاهایش تکان نمی‌خورد و هر چه فریاد می‌زند، کسی صدایش را نمی‌شنود:

۱. همان، ص ۲۸۱
۲. همان، صص ۲۸۶ - ۲۸۷
۳. همان، صص ۳۰۰ - ۳۰۱

طرف‌های غروب بود. نمی‌دانم چند ساعتی به تماشای شتر ایستاده بودم که دیدم ماشین سواری روبازی از راه رسید و نزدیک‌های من و شتر ایستاد. یک مرد و یک دختر بچهٔ تر و تمیز توی ماشین نشسته بودند. چشم دختر به شتر دوخته شده بود و ذوق‌زده می‌خندید. به دلم برات شد که می‌خواهند شتر را بخرند ببرند به خانه‌شان. دختر دست پدرش را گرفته، از ماشین بیرون می‌کشد و می‌گفت زودتر پاپا، حالا یکی دیگر می‌آید می‌خرد.

پدر و دختر می‌خواستند داخل مغازه شوند که دیدند من جلوشان ایستاده‌ام و راه را بسته‌ام. نمی‌دانم چه حالی داشتم. می‌ترسیدم؟ گریه‌ام می‌گرفت؟ غصهٔ چیزی را می‌خوردم؟ نمی‌دانم چه حالی داشتم. همین قدر می‌دانم که جلوی پدر و دختر را گرفته بودم و مرتب می‌گفتم: آقا، شتره فروشی نیست. صبح خودش به من گفت. باورکن فروشی نیست.

مرد من را محکم کنار زد و گفت: راه را چرا بسته‌ای بچه؟ برو کنار. و دوتایی داخل مغازه شدند. مرد شروع کرد با صاحب مغازه صحبت کردن. دختر مرتب برمی‌گشت و شتر را نگاه می‌کرد. چنان حال خوشی داشت که آدم خیال می‌کرد توی زندگیش حتی یک ذره غصه نخورده. من انگار زبانم لال شده بود و پاهایم بی‌حرکت، دم در ایستاده بودم و توی مغازه را می‌پاییدم. میمون‌ها، بچه شترها، خرس‌ها، خرگوش‌ها و دیگران من را نگاه می‌کردند و من خیال می‌کردم دلشان به حال من می‌سوزد. پدر و دختر خواستند از مغازه بیرون بیایند. پدر یک سکهٔ دو هزاری به طرف من دراز کرد. من دست‌هایم را به پشتم گذاشتم و توی صورتش نگاه کردم. نمی‌دانم چه جوری نگاهش کرده بودم که دو هزاری را زود توی جیبش گذاشت و رد شد. آن‌وقت صاحب مغازه من را از دم در دور کرد. دو نفر از کارگران مغازه بیرون آمدند و رفتند به طرف شتر. دختر بچه رفته بود نشسته بود توی سواری و شتر را نگاه می‌کرد و با چشم و ابرو قربان صدقه‌اش می‌رفت. کارگرها که شتر را از زمین بلند کردند، من

بی‌اختیار جلو دویدم و پای شتر را گرفتم و داد زدم شتر مال من است. کجا می‌برید. من نمی‌گذارم. [...]

مردم به تماشا جمع شده بودند. من پای شتر را ول نمی‌کردم، عاقبت کارگرها مجبور شدند شتر را به زمین بگذارند و من را به زور دور کنند. صدای دختر را از توی ماشین شنیدم که به پدرش می‌گفت: پاپا، دیگر نگذار دست بهش بزنند.

پدر رفت نشست پشت فرمان. شتر را گذاشتند پشت سر پدر و دختر. ماشین خواست حرکت کند که من خودم را خلاص کردم و دویدم به طرف ماشین. دو دستی ماشین را چسبیدم و فریاد زدم: شتر من را کجا می‌برید. من شترم را می‌خواهم.

فکر می‌کنم کسی صدایم را نشنید. انگار لال شده بودم و صدایی از گلویم در نمی‌آمد و فقط خیال می‌کردم که فریاد می‌زنم. ماشین حرکت کرد و کسی من را از پشت گرفت. دست‌هایم از ماشین کنده شده و به رو افتادم روی آسفالت خیابان. سرم را بلند کردم و آخرین دفعه شترم را دیدم که گریه می‌کرد و زنگ گردنش را با عصبانیت به صدا در می‌آورد. صورتم افتاد روی خونی که از بینی‌ام بر زمین ریخته بود. پاهایم را بر زمین زدم و هق‌هق گریه کردم. دلم می‌خواست مسلسل پشت شیشه مال من باشد.[۱]

لطیف آن‌چنان از خود بی‌خود است که نمی‌داند چه حالی دارد یا داشته است. صحنهٔ بالا به تمامی نشان‌دهندهٔ نبرد دو قطب است. لطیف همچون دیگر قهرمانان بهرنگی، واکنش نشان می‌دهد. او نخست در برابر پدر و دختر می‌ایستد تا به آن‌ها بباوراند که شتر، فروشی نیست: «آقا شتره فروشی نیست.» او حتی از زبان شتر هم سخن می‌گوید: «صبح خودش به من گفت.» اما «مرد» همچون دیگر شخصیت‌های قطب مخالف با حالتی قهرآمیز او را «محکم» کنار می‌زند. سپس، لطیف با چنان حالتی به «مرد» نگاه می‌کند که «مرد» به شتاب از او دور می‌شود: (نمی‌دانم چه جوری نگاهش کرده بودم که دو هزاری را زود توی جیبش گذاشت

---

۱. همان، صص ۳۰۶ ـ ۳۰۷

و رد شد). آن‌گاه لطیف پای شتر را مـی‌گیرد، ولی کـارگران او را دور مـی‌کنند. لطیف خود را از دست آن‌ها می‌رهاند و «دو دستی» ماشین را می‌چسبد و فریاد می‌زند. دست‌هایش از ماشین‌کنده می‌شود و به زمین می‌افتد و خشمگین آرزو می‌کند «مسلسل پشت شیشه مال او» باشد. حس شورش همهٔ وجود لطیف را در بر می‌گیرد. در حقیقت، لطیف هنگامی که تمام درها را بسته می‌بیند، برای گذر از قطب فقر به قطب ثروت، تنها قهر و مسلسل را جست‌وجو می‌کند!

لطیف «مسلسل» را به عنوان جنگ‌افزار برمی‌گزیند و ماهی سیاه کوچولو، «خنجر» را به‌کار می‌برد تا با این جنگ‌افزار برنده و اسطوره‌ای با مرغ ماهیخوار که نشانهٔ ستم است، بجنگد. در اندیشهٔ بهرنگی، تنها راه رهایی، نبرد قهرآمیز است. به باور او در جریان این رویارویی می‌توان با جنگ‌افزاری برنده و کنشی قهرآمیز، خوبی و بدی را از یکدیگر جدا کرد. در حقیقت، «مسلسل» و «خنجر» چنین کاری می‌کند. اما آیا او در تخیل‌اش با این نبرد به نتیجه می‌رسد؟!

گاوهای آرزو و فضانوردان در کورهٔ آجرپزی

تحلیل دیگر را بـا دو روایت گـاوهای آرزو و فـضانوردان در کـورهٔ آجرپزی از محمدهادی محمدی ادامه می‌دهیم. عنصر تخیل در آثـار مـحمدی، عـنصری بسیار فعال و دارای ویژگی‌های منحصر به فرد است. نظام تخیل در روایت‌های او، غالباً جمع اضداد است. تخیل محمدی قادر است با درهم آمیختن سفید و سیاه، رنگ خاکستری را بیافریند. در دیدگاه محمدی، گذر از قطبی بـه قـطب دیگر، همواره امکان دارد اما این‌کنش الزاماً کنش قهرمانی و قهرآمیز نیست. این کنش غالباً با جنگ همراه نیست، او برای مقابله با قطب بد و رسیدن به قطب خوب، حرکت و گذر را انتخاب می‌کند. ساختار نظام تخیلی او بیشتر متمایل به منظومهٔ شبانه و با ساختاری اسرارآمیز است. قهرمانان داستان او برای فراموش کردن سختی‌های دنیا به جای دیگری می‌روند. البته این جای دیگر هم در دل خود از «سیاه‌چال» و هم از «باغ» تشکیل شده است. در واقـع، قـهرمانان او در سرزمین ایده‌آلی خود، اثری از اضطراب‌های زمینی را با خود به بهشت می‌برند. به همین دلیل است که در این سرزمین خـیالی، یـعنی بـهشت مـورد نـظر او، می‌توان باز حضور دو قطب را دید، ولی رابطهٔ این دو قطب با یکـدیگر فـرار

نیست، بلکه رفت‌وآمدی است. برخلاف بهشت، در سرزمین واقعی، قهرمانان داستان محمدی سعی می‌کنند با مسافرت یا با تخیل از یک قطب به قطب دیگر فرار کنند. به همین منظور و برای نشان دادن این ادعا، سعی شده است نظام تخیلی دو اثر او یعنی گاوهای آرزو و فضانوردان در کورهٔ آجرپزی را بررسی کنیم.

چکیدهٔ *گاوهای آرزو*

آقا حسن، پدر خانواده، تمام سعی خود را در ده می‌کند تا لقمهٔ نانی به‌دست آورد تا بدین وسیله شکم خانواده‌اش را سیر کند اما موفق نمی‌شود. درمانده از اینکه چه کند، ناگهان یک روز که «از جلوی دکان آقا ولایت می‌گذشت» نام خود را شنید. آقا ولایت «پاکتی دستش بود» و آن را به دست آقا حسن داد. نامه‌ای بود از ابراهیم. ابراهیم در نامه نوشته بود «اگر پیالهٔ آب دستت است، زمین بگذار و با خانواده به کورهٔ آجرپزی بیا»[1] آقا حسن بالاخره تصمیم به رفتن می‌گیرد و با خانواده به کورهٔ آجرپزی می‌رود و شروع به کار می‌کند. تمام خانواده به جز دونا تلاش می‌کنند، اما وضع مالی تغییری نمی‌کند. بالاخره، سختی به تمام اعضای خانواده فشار می‌آورد و همه به نوعی و ایران به طور مستقیم از آقا حسن، پدر خانواده، می‌خواهند که به ده برگردند. اما آقا حسن با قاطعیت اعلام می‌کند که به ده باز نخواهند گشت و با گفتن چنین کلامی روایت به پایان می‌رسد.

تحلیل *گاوهای آرزو*

بررسی عنصر مکان در تخیل دونا، شخصیت داستانی *گاوهای آرزو*

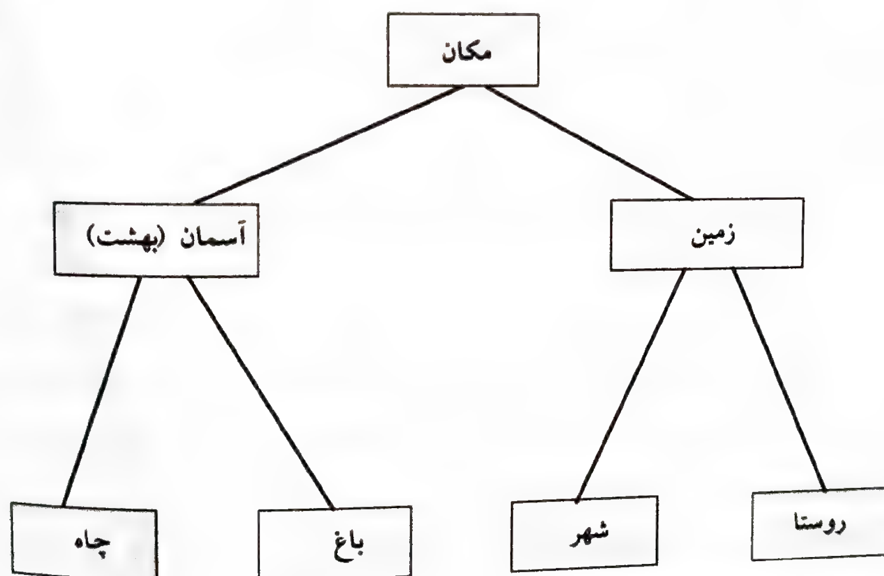
هدف از بررسی نظام تخیل راوی و یا شخصیت‌های روایی محمدی این است که در تخیل راوی روایت‌های محمدی و شخصیت‌های او بر روی زمین، رابطهٔ بین دو قطب، مسافرت یا فرار از قطب بد به طرف قطب خوب است (البته بعد از رسیدن به قطب دیگر این قطب بد به قطب خوب تبدیل می‌شود)؛ اما، رابطهٔ بین دو قطب در سرزمین ایده‌آلی یا بهشت از نوع رفت و برگشتی است و در واقع، ریشهٔ اضطراب‌های زمینی او است که در بهشت هم نمایان می‌شود.

در تخیل بچه‌ها و خصوصاً دونا، که از شخصیت‌های اصلی روایت گاوهای

---

۱. محمدی، گاوهای آرزو، ص ۱۲۵

آرزو هستند، تخیل مکان دارای بار معنایی بسیار با اهمیتی است. در روایت گاوهای آرزو دو مکان زمینی و آسمانی دیده می‌شود. مکان زمینی به دو مکان روستا و تهران و مکان آسمانی نیز به دو مکان باغ و چاه تقسیم می‌شوند. مکان زمینی در تقابل با مکان آسمانی است و شخصیت‌های روایت سعی می‌کنند به کمک عنصر تخیل از زمین به طرف آسمان، حرکت و مسافرت کنند. وانگهی، نباید فراموش کرد که در درون هریک از این مکان‌ها، قطب‌های دیگر هم دیده می‌شود. این مکان‌ها با متصل شدن به یکدیگر شبکه‌های کلامی و تصویری خاص خود را تشکیل می‌دهند. بدین ترتیب و در انتها، شبکه‌های معنایی واحدی را به وجود می‌آورند. برای نمونه، در مکان زمینی دو قطب ده و تهران تشکیل می‌شود و در مکان آسمانی دو مکان دیگر یعنی چاه و باغ. این شبکه‌های تصویری، تشکیل یک خوشهٔ تخیلی را می‌دهند که می‌توان رابطه یا ساختار آن‌ها را در ادامه مشخص نمود.



کنش‌ها در گاوهای آرزو در این دو مکان، یعنی زمین و آسمان، صورت می‌گیرند. زمانی که خانوادهٔ آقا حسن برای به دست آوردن پول ده را به قصد تهران ترک می‌کند، دو قطب روستا و تهران شکل می‌گیرد. مکان تهران در تقابل

با روستا قرار می‌گیرد و در تخیل شخصیت‌های روایی، تبدیل به حیوان درنده می‌شود. از اینجا به بعد روستا سرزمین موعود می‌شود. تصویر حیوانی تهران زمانی شکل می‌گیرد که دونا برای اولین بار با پای پیاده در تهران گشت می‌زند. دونا تهران را همچون حیوانی که «زوزه» می‌کشد و همه چیز را در خود «می‌بلعد» تجسم می‌کند. در همین زمان دونا فرق نظم ده و شهر را حس می‌کند:

> حالا انگار پوست و خون تهران را لمس می‌کرد. ماشین‌ها و موتورها زوزه می‌کشیدند و از کنارشان می‌گذشتند. آدم‌ها شتابان و بی‌تفاوت دنبال کارشان بودند. از نظم ثابت و دست‌نخوردهٔ ده در اینجا خبری نبود. شهری آشفته دهانش را باز کرده بود و همه را می‌بلعید.[1]

این تفاوت تهران و روستا در دیگر شخصیت‌های روایی نفوذ می‌کند، به نوعی که رودخانه‌های تهران در نظر ایران، خواهر دونا، همچون «چرکابی» در مقایسه با رودخانه‌های دهشان است:

> بیابانی خلوت بود. دو دختر می‌گفتند و می‌خندیدند. آن‌قدر رفتند تا به گندآبرو رسیدند. فاضلاب بخشی از تهران از آنجا می‌گذشت. چرکاب ناله می‌کرد و گاهی صدای زنگ پیتی که همراهش می‌غلتید و می‌رفت به صدای چرکاب افزوده می‌شد. ایران برای لحظه‌ای، رودخانهٔ کوچک کنار دهشان را به یاد آورد و آب زلال با ماهی‌های سیاهش را، که میان سنگ‌های صاف کف رود می‌چرخیدند. دلش گرفت. به دور و برش نگاه کرد و با خودش گفت: ببین کجا آمده‌ایم!
>
> نگاهش به کوه بی‌بی شهربانو ماسید، که غبار سفید کارخانهٔ سیمان رویش نشسته بود. دلش هوای ده کرد و هوای دود خوشبوی سفیدی که غروب‌ها از خانه‌ها بلند می‌شد و آسمان ده را می‌پوشاند.[2]

---

۱. همان، ص ۱۷۸

۲. همان، ص ۱۸۶

در تخیل ایران، تهران با غبار سفید کـارخـانهٔ سیمان جـهانی دست‌ساز و مصنوعی را در مقابل جهانی که با طبیعت یکی می‌شود زنده می‌کند (هوای دود خوشبوی سفید). کوه بی‌بی شهربانو باعث «ماسیده شدن» نگاه ایران می‌شود، در صورتی که «کوه شهباز همچون پهلوانی افسانه‌ای، دو دست روی یک زانو نشسته و آدم را «به مبارزه می‌طلبد».[1] در مقابل، «ده» مکانی می‌شود که گاوهای دونا زنده به آنجا می‌آیند تا با شیر خود رودخانه‌ها را «پر از شیر» کنند. آن‌وقت «رودخانه پر از شیر می‌شود و [ده] هم می‌شود مثل باغ هفتم. هرکسی بخواهد از رودخانه شیر برمی‌دارد. [آن‌گاه] عمو نبات می‌آید با شیر وضو مـی‌گیرد و به مسجد می‌رود. هر چقدر دلش بخواهد، شیر می‌خورد. [...] همهٔ دشت پر از شیر می‌شود. زمین که شیر بخورد، پر گل می‌شود. مثل باغ آسمان هفتم. زنبورها از همه جا به دشت می‌آیند. روی گل‌ها می‌نشینند و از شیره‌شان می‌خورند. بعد عسل می‌دهند. نهرها هم پر از عسل می‌شود.»[2] در این حالت است که در تخیل شخصیت‌های روایت، ده و بهشت با یکدیگر ارتباط بـرقرار مـی‌کنند و یکی می‌شوند تا تشکیل قطب مخالف تهران شوند. در این لحظه، تهران گورستانی است که دونا باید گاوهایش را در آن چال کند.

> دیشب گاو گل‌اناریم دل‌درد گرفت و مرد. خیلی فغان کرد. گاو خوبی بود. شبی دو دیگ شیر می‌داد. [...] اینجا چالش کردم. آن قبرش است! دستش را به طرف پشته‌ای گرفت که پر از آشغال گچ بود و نوک پشته تیرکی افراشته بود و دورش را سنگ‌چین کرده بود.[3]

در تهران، غنچه، مادر دونا، «بی‌اختیار به انتظار مرگ»[4] فرزندش، سروگل، نشسته است. ایران از زور ناراحتی خبر مرگ سروگل را برای دونا می‌برد، دونا خود مشغول دفن کردن مرده‌های خودش است: «دونا حتی سرش را هم بلند نمی‌کند». «زور» می‌زند «که سنگ سنگین را توی گودال بیندازد. وقتی سنگ را

---

۱. همان، ص ۱۳۵

۲. همان، صص ۷۰ ـ ۷۱

۳. همان، ص ۱۴۷

۴. همان، ص ۱۵۱

توی گودال انداخت، رویش خاک ریخت و گفت: گاو نقره‌ای‌ام خیلی قشنگ بود. مثل مهتاب بود. گوساله‌اش بی‌ننه شده!»[۱] «دونا با هر دو دست روی خاک را فشار می‌داد و می‌گفت: فرشته‌های بی‌بابا و ننه، دیشب انداختندش پایین! کنار گندآبرو پیدایش کردم. از صبح تا حالا زور زدم تا توانستم به قبرستان بیارمش. خیلی سنگین بود. همهٔ راه غلتاندمش! [...] دیشب فرشته‌های یامانگرفته مرده‌اش را از باغ آسمان هفتم پایین انداختند!»[۲]

این است تهران در تخیل شخصیت‌های روایت گاوهای آرزو: مرگ. تهران اینچنین بر شخصیت‌های داستان فشار وارد می‌کند. این شخصیت‌های روایتی، تهران را همچون «تنور»[۳] و «جهنم دره»[۴] مجسم می‌کنند که باید «زیر آفتاب داغ» آن[۵] «هی» دوید «و هی» دوید! «چال‌کوره»های آن «مثل زخمی دهان بازکرده» و «در چرکش آدم‌ها را به کام مرگ»[۶] می‌کشد. در این جهنم و «در زیر برق آفتاب، عرق از زیر موها می‌جوشد»[۷]. «به هر کجا که زل» بزنی «جز خاک چیزی» نمی‌بینی. «مژه، مو، صورت» همه «غرق خاک» است. آقا حسن «به هر جایی که زل می‌ز[د]، جز خاک چیزی نمی‌د[ید]. آسمانِ خاک بود، آب خاک بود و هر کدام در چشم دیگری خاک بود. آقا حسن هم خاک شده بود، و دیگر برایش نه سبزه دشت بود و نه آواز برگ تبریزی‌ها در موقع باد و نه کوه شهباز با کاکل سفیدش و نه خاک شخم‌خورده با گلهٔ کلاغ‌های سیاه و نه خش‌خش گندم‌های خشک در فصل درو و نه پونه‌هایی که می‌چیدشان و به دندان می‌کشیدشان و نه یونجه‌ها که در خنکای عصر رویشان دراز می‌کشید و گنبد کبود را نگاه می‌کرد. همهٔ این‌ها در ذهنش زیر لایه‌ای از خاک مدفون»[۸] شده بود. برای فرار از این جهنم چه باید کرد؟ بی‌بی میجان، مادر آقا حسن، آقا حسن را نفرین می‌کند: «شیر[ش] را حلالش نمی‌کند»، آرزو می‌کند که «سگ سیاه به پستا»نش[۹] می‌چسبید تا آقا حسن. ایران به خاطرات گذشته و دونا به تخیلات خود پناه می‌برد. خاطرات ده

---

۱. همان، ص ۱۵۸
۲. همان، ص ۱۵۸
۳. همان، ص ۱۵۳
۴. همان، ص ۱۴۶
۵. همان، ص ۱۵۳
۶. همان، ص ۱۵۰
۷. همان، ص ۱۵۴
۸. همان، ص ۱۵۰
۹. همان، ص ۱۴۳

به کمک ایران می‌آید و او را کمی آرام می‌کند. ایران در هنگام کار وقتی حس می‌کند که «قالب سنگین به شکمش فشار می‌آورد»، «خیال» می‌کند که «دامنش از زردآلو پـر است. هـمان زردآلوهـا کـه آخـرهای بـهار بـا حـنیفه از باغ‌ها می‌دزدیدند.»[1] اما دونا می‌خواهد در تهران آرامشی پیدا کند، به دنبال «سایه‌ای» می‌گردد «تا در آن بیفتد و با غصه‌هایش تنها باشد. اما حـاشیهٔ تـهران سایه و سرپناهی برای او نداشت!»[2] برای به دست آوردن این خلوتگاه تنها دو راه وجود دارد یا بازگشت به ده و یا پناه بردن به دنیای تخیلاتش. او راه دوم را برمی‌گزیند: فشار دنیای واقعی، یعنی تهران، به حدی است که دونا برای تحمل آن چاره‌ای جز ساختن دنیایی دیگر که درست در مقابل دنیای واقعی است وجود ندارد. بعد از هر مشکلی چه غم دوری از ده، چه گرسنگی و ... دونا برای پیدا کردن آرامشی درونی به ذهن خیال‌پرداز خود پناه می‌برد و دنیای دیگری را درست می‌کند که در آن جز صلح، آرامش و فراوانی غذا چیزی دیگری نمی‌بیند. او به «باغ آسمان هفتم» می‌رود. برای رفتن به این باغ باید از راهی گذشت. راه «باغ آسمان هفتم جاده‌ای پر پیچ و خم» است «مثل جـاده‌های کـوهستانی فـقط از نـور ستارهٔ فانوس‌ها» می‌شود «راه را پیدا کرد». «دهان» آدم «از دیدن آن همه ستارهٔ فانوس باز» می‌ماند. «ستارهٔ فانوس‌ها برای این روشن هستند که فرشته‌های مهربان راه باغ آسمان هفتم را گم نکنند». نباید آن‌ها را چید. وقتی به باغ می‌رسی «بوی عطر زعفران و گل سرخ در فضا پراکنده» است. دیوارهای این باغ، «شیشه‌ای» هستند. «میان دیوار شیشه‌ای پر از گـل‌های ریـز و درشت» است. «مـاهی‌های رنگارنگ در آب وسط دیوار شیشه‌ای شنا» می‌کنند. حیوانات بسیاری در این باغ وجود دارد: «اسب سفیدی که گوش‌های سرخ، دم طلایی و یال سبز» دارد. این «اسب زیبا پاهای بلند و گردن کشیده‌ای» دارد، «گاو فیروزه‌ای که بزرگ‌تر از» بقیهٔ گاوها است، «گاو سفید»، «گاو نقره‌ای»، «گاو مخملی» و ... حیوانات این باغ «همه به زبان آدمیزاد حرف»[3] می‌زنند. در این باغ خانه‌ای وجود دارد به نام «خانهٔ قندی» که گاوهای دونا در کنار آن زندگی می‌کنند. هر کس در این باغ زندگی کند

۱. همان، ص ۱۵۴

۲. همان، ص ۱۴۹

۳. همان، ص ۱۴

دیگر «ناخوش نمی‌شود»[1] اما این زیبایی و لطافت «باغ آسمان هفتم» خالی از خطر نیست. برای رفتن به آنجا اول باید مُرد و دونا نمی‌خواهد بمیرد. به همین خاطر مجبور است یواشکی به آنجا برود.

صدای فرشته‌های نگهبان را از پشت شنید: «دودورو دودو! آدمیزادِ زنده به باغ آسمان هفتم آمده!»

فرشته‌های نگهبان از اسب تندتر می‌دویدند. از همه طرف دوره‌اش کردند. فرشتهٔ بال قرمز گفت: «بایست! بایست! اگر نایستی، دستور می‌دهم سر از تنت جدا کنند!»

اسب یال سبز ترسید. در جا ایستاد و روی پاهای عقبش بلند شد. فرشتهٔ بال قرمز جلو آمد و او را نگاه کرد و گفت: «تو کی هستی؟»

ـ دونا شاه. شاه گاوان!

فرشتهٔ بال قرمزی سری تکان داد و گفت: «تو همان پسرکی هستی که دفعهٔ پیش دیدیم. آن دفعه با خواهرت بودی. مگر نگفتم، دیگر به اینجا نیا؟»

ـ گاوهایم را چه کنم؟ من شاهشان هستم.

ـ برو بمیر و بیا پادشاهیشان را بکن.

ـ نمی‌خواهم. خودت برو بمیر!

فرشتهٔ بال قرمز به زیر دستانش دستور داد: «دستگیرش کنید! دست‌ها و پاهایش را ببندید!» فرشته‌های نگهبان دست‌ها و پاهایش را بستند و او را کشان‌کشان به سیاهچالی تاریک و نمور که وسط باغ آسمان هفتم بود، بردند. وقتی که او را در سیاهچال انداخت، فرشتهٔ بال قرمز گفت: «سحر که شد، سر از تنت جدا می‌کنیم. تا تو باشی دیگر بی‌اجازه به باغ آسمان هفتم نیایی».

غصه‌دار به دیوار سیاهچال تکیه داد و شروع به گریه کرد. نیمه‌شب بود که صدایی شنید. سرش را بالا کرد.

---

۱. همان، ص ۱۵

صاحب صدا را شناخت. گاو فیروزه‌ای بود.

ـ دوناشاه غصه نخور! ما آمده‌ایم به کمک تو. سر طناب را بگیر تا از اینجا نجاتت بدهیم!

گاو فیروزه‌ای طنابی پایین فرستاد. طناب را چسبید. او را بالا کشیدند. چهار فرشتهٔ مهربان بالای سیاهچال حاضر بودند. گاو فیروزه‌ای گفت: «زودباش با فرشته‌های مهربان به زمین برگرد.»

دوناشاه چشم‌های گاو فیروزه‌ای را بوسید و سوار بر قالیچهٔ فرشته‌های مهربان شد. فرشته‌های مهربان که جانشان را به خطر انداخته بودند، پرواز کردند و او را سالم و سلامت روی بام اتاق عمو نبات گذاشتند.[1]

دونا اثر اضطراب‌های زمینی خود را به آسمان می‌برد و در دل این بهشت زیبا با جویبارهای شیر و با عطر زعفران، سیاهچالی را تخیل می‌کند که در سحرهنگام سر از تن جدا می‌کنند. اما برخلاف زندگی زمینی راه نجات در بهشت پیدا می‌شود: فرشتگان این بهشت به نجات او می‌آیند، او را نجات می‌دهند و اگر دونا از ترس نخواهد به آنجا برود، دوباره به سراغ او می‌آیند.

شب‌هنگام، دونا روی بام آتش کوچکی افروخت. کنار آتش نشست و ستاره فانوس‌ها و گاوهایش را می‌دید. گاوها بی‌قرار بودند. اسب یال سبز هم هرازگاهی شیهه می‌کشید. گاو فیروزه‌ای گفت: «دوناشاه مگر ما را دوست نداری که نمی‌آیی به پادشاهی مان؟»

دونا بالای پنجهٔ پایش را خاراند و گفت: «اگر فرشتهٔ بال قرمز مرا گیر بیاورد، چه؟»

گاو بنفش گفت: «آن دفعه خودت تقصیر داشتی دوناشاه. ما که برایت مخفیگاه خوبی ساخته‌ایم. اگر همیشه در خانهٔ آبنباتی قایم شوی که کسی نمی‌تواند، پیدایت کند. تو گفتی برای قاسم علی و ایران و دیگران آرد و عسل و پنیر و کره ببریم، کار خراب شد.»[2]

۱. همان، ص ۴۹

۲. همان، ص ۶۶

بر این باوریم که تخیل محمدی حرکتی رفت وآمدی را در دل بهشت بین دو قطب خوب و بد انجام می‌دهد و بر روی زمین این حرکت یک طرفه و فرار است. مگر نه این است که سبزی قهرمان داستان فضانوردان در کورهٔ آجرپزی برای نجات دوستش، چمن، او را دعوت به سفر می‌کند ... به همین منظور ابتدا چکیده‌ای از روایت فضانوردان در کورهٔ آجرپزی ارائه می‌شود و آنگاه به تحلیل متن خواهیم پرداخت.

چکیدهٔ *فضانوردان در کورهٔ آجرپزی*

در یک شب تابستانی که با همهٔ «شب‌ها [ی دیگر] فرق داشت»[1] چمن، قهرمان داستان، برای نجات دوستش، سبزی، تلاش می‌کند. روزی سبزی پابرهنه و در هنگام کارکردن ناگهان پایش با خورده‌شیشه‌های یک کارخانهٔ آجرپزی برخورد می‌کند و زخمی می‌شود و بعد از مدتی به بیماری کزاز مبتلا می‌شود. او در شب مورد نظر با مرگ و بیماری باید مبارزه کند و اگر خود را به کمک چمن به سحر برساند، نجات پیدا خواهد کرد.

تحلیل *فضانوردان در کورهٔ آجرپزی*

از همان ابتدای روایت می‌توان نظام تخیلی شخصیت‌های داستانی را به دو قطب اصلی مرگ و زندگی تقسیم نمود. قطب مرگ و زندگی هسته‌های اصلی‌ای هستند که خوشه‌های تخیلی از آن‌ها شکل می‌گیرد. در واقع، تمام تصاویر موجود در این روایت به دور این دو محور در حال چرخش هستند. قطب مرگ در تخیل شخصیت‌های این روایت دارای ارزش منفی است و قطب زندگی دارای ارزش مثبت. به همین خاطر واژگان با ارزشگذاری منفی به دور محور مرگ و با ارزشگذاری مثبت به دور محور زندگی می‌چرخند. در اطراف قطب «مرگ» کلماتی همچون «شب و تاریکی»، «گرما»، «تنور»، «آتش تب»، «درد» («درد کشنده‌ای بر استخوان‌های فکش یورش می‌آورد»[2])، «بیماری»، «پشه‌ها» («پشه‌ها

---

۱. محمدی، فضانوردان در کورهٔ آجرپزی، ص ۱۱

۲. همان، ص ۲۹

دارند او را می‌خورند!»[۱])، «صدای وزوز آزاردهنده»، «مار» و «مرگ» می‌چرخند. به نوعی می‌توان ادعا کرد که این واژگان تداعی‌کنندهٔ منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری‌های منفی‌اند. نمادهای ریخت‌حیوانی با نمادهای ریخت‌تاریکی در این روایت با یکدیگر پیوند خورده‌اند، زیرا در صحنه‌های زیر، شب با تاریکی، با سر و صدای آزاردهنده، با پشه‌های هار، با مار، با تب، با درد، با حالت هذیان، با ناامیدی، با ترس و بالاخره با مرگ پیوند خورده است. تصاویر زیر نشان از ترس از مرگ در شخصیت‌های داستانی این روایت دارند (چمن هراس داشت [...]).[۲] فراموش نکنیم که در این روایت کوتاه، واژهٔ مرگ حداقل بیست مرتبه تکرار شده است، برای نمونه می‌توان به صفحه‌های ۴ و ۵ مراجعه کرد.

سبزی در بستر، صدای تارتار موتور برق را می‌شنید که تمام صداهای دیگر را در خود خفه کرده بود. اتاق گرم بود. عرق، متکایش را خیس کرده بود. چمن این بار فریاد زد: پسر مگر مُردی، جواب نمی‌دهی؟
سبزی نام مرگ را شنید. زیر لب گفت: «چمن، من می‌میرم»!
[...]

سبزی صدای تارتار موتور را می‌شنید. گرما و صدای موتور برق و بیماری کلافه‌اش کرده بود. سرش را روی متکایش می‌جنباند. درد فک‌ها و ستون فقراتش بیشتر از هر چیز دیگر آزارش می‌داد. [...]
سبزی نالان گفت: «امشب من می‌میرم».!
[...] پشه‌های خاکی از همه نوع، دور لامپ می‌گشتند و گاه خود را به آن می‌زدند. [...]
هوا چنان آرام و گرم بود، که در طول سال کمتر شبی چنین می‌شد. پشه‌ها در چنین شب‌هایی هارتر از هر وقت دیگر بودند. [...][۳]
چراغ اتاق را خاموش کرد تا پشه‌ها کمتر آزارشان دهند.[۴]
پشه‌ای که دور سر سبزی می‌چرخید، صدای وزوز آزاردهنده‌ای داشت.

۱. همان، ص ۲۳
۲. همان، ص ۲۲
۳. همان، ص ۱۱
۴. همان، ص ۱۳

سبزی می‌خواست آن را از کنار گوشش دور کند. هر چه تلاش کرد، نتوانست دستش را تکان دهد. نگاهش گوشهٔ تاریک سقف و لای بندهای نامیزان آجرها را می‌کاوید. آنچه در ذهنش می‌گذشت، حالت موج را داشت. موج‌هایی که حرکت آشفته داشتند. گاهی بلند، گاهی کوتاه، گاه خیلی دور، گاه خیلی نزدیک:

«آب کوزه خیلی خنک است. بی‌بی من رفتم تو کوزه شنا کنم. آن‌قدر به من نگو سوسک سیاه! ببین ماهی شدم! چه خنک! [...] کوره از تنور گرم‌تر است. نه مرا نیندازید توی تنور! [...] بابا غریب بیا از زیر خاک بیرون. [...]»

چمن از جنبش‌های کوتاهی که او به سر و گردنش می‌داد، به راحتی به حال پر از تشنجش پی می‌برد.

[...] سبزی گفت: «من که مردم، زیر خاکم می‌کنید! مثل بابا غریب! چمن نگذار مارها گوشت تنم را بخورند!»

[چمن گفت:] ـ تو نمی‌میری! کی گفته که می‌میری! تازه می‌خواهیم به کرهٔ ماه برویم. [...]

[چمن گفت] ـ بی‌بی‌ات مرده، باور کن!

سبزی که در آتش تب می‌سوخت گفت: پس من هم می‌میرم. [...] یقین امشب به سحر نمی‌رسانم!

[...]

[چمن گفت:] ـ نه سبزی، یقین که امشب را به سحر می‌رسانی!

[...]

سبزی به جای جواب به دوستش گفت: تنم در آتش می‌سوزد. [...][1]

صحنهٔ بالا به خوبی نشان‌دهندهٔ حالت رنج و پریشانی شخصیت داستان است، واژگان و عباراتی چون «خفه کرده»، «کلافه‌اش کرده بود»، «درد»، «آزار»، «نالان»، «ناتوانی»، «موج»، «آشفته»، «حال پر از تشنج»، «تنم در آتش می‌سوزد»،

۱. همان، ص ۱

«آتش تب» و ... شاهدی هستند بر این مدعا.

اما، برخلاف این واژگان که تماماً وابسته به قطب منفی هستند، واژگان دیگری هم در این روایت به کار رفته است که در ارتباط با قطب مثبت یا زندگی هستند. در اطراف قطب «واژگانی چون «سحر»، «آب»، «آسمان»، «ماه»، «خنکی»، «بالای کوه»، «درخت توت»، «ستاره‌ها»، «برف» و ... می‌چرخند. وانگهی، همان‌طور که در بالا اشاره شد، شخصیت‌های داستانی محمدی برای اینکه بر قطب بد فائق آیند، سعی می‌کنند حرکت و گذر را انتخاب کنند تا بدین وسیله به سرزمین ایده‌آلی خود برسند. در این روایت هم سبزی برای فرار از این زندگی سخت زمینی، مکان دیگری را انتخاب می‌کند، یعنی ماه.

سبزی گفت: من کوره را دوست ندارم. ماه را دوست دارم!
چمن با شادی دستش را به سوی ماه دراز کرد.
- من هم همین‌طور! ماه خیلی خوب است! موتور برق ندارد تا همیشه تارتار کند. آنجا همیشه روشن است، نگاه کن! خواب، زیر درخت توت، چه کیفی دارد! [...] فردا، اول صبح به ماه می‌رویم.»[1]
«چمن در حالی که دانه‌های بلوری اشک بر گونه‌های خشکی‌زده‌اش می‌سرید، فریاد زد: «پسر غریب‌محمد، دیوانه شدی؟ سحر که شد، با هم به ماه می‌رویم. آنجا هوا خوش است. باد خنک دارد. زیر درخت توت که بخوابی، خوب می‌شوی. به خدا خوب می‌شوی! سحر نزدیک است! نگاه کن ستاره‌ها را! خبر از سحر می‌دهند! سحر که شد تو دیگر نمی‌میری. [...]»[2]

در تخیل این شخصیت‌های داستانی، آب و ماه ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند، به نوعی که سبزی وقتی آب می‌نوشد و همزمان به ما نگاه می‌کند آرام می‌شود:

[...] سبزی به ماه چشم دوخته بود. ماه کامل حالا به نظرش روشن‌تر

۱. همان، ص ۲۶
۲. همان، ص ۲۹

و کم‌غبارتر از سر شب می‌رسید. [...] تشنه بود.

ـ آب

چمن یک دستش را زیر گردن سبزی گرفت و با دست دیگرش کاسهٔ آب را نزدیک دهانش گرفت. سبزی در حالی که آب هم می‌نوشید، چشم از ماه نمی‌گرفت. چمن تعجب می‌کرد که چطور او یکباره آرام شد.[1]

چمن، قهرمان داستان، در دل تاریکی و در عین ناامیدی با سلاح امیدواری در پی روشنایی است؛ او به دنبال «سحر» است (در این کتاب ماه، ستاره و سحر، نمادهای امید هستند):

آن شب با همهٔ شب‌ها فرق داشت. باید بیدار می‌ماند تا سحر! باید سبزی را تا سحر بیدار نگه می‌داشت.

اسم خواب که آمد چمن گفت: نه، نباید بخوابی! تا وقتی سحر شود، نباید بخوابی! امشب که بیدار بمانی، دیگر نمی‌میری - هیچ وقت! من می‌دانم.[2]

قطب مثبت «منظومهٔ روزانه» برای کنترل زمان و مرگ، مرگ را به مبارزه می‌طلبد؛ او را به میدان مبارزه می‌کشاند و سعی می‌کند بر قطب منفی غلبه کند. قهرمان داستان با سلاح امید با خواب، نماد مرگ، به مبارزه می‌پردازد:

چمن می‌دانست به سحر دو سه ساعت بیش نمانده. تمام طول شب را با خواب مبارزه کرده بود.[3]

و در آخر، سبزی و چمن با کمک یکدیگر و با مقاومت بسیار مرگ را شکست می‌دهند تا «سپیده» بتواند «دل تاریکی» را بشکافد.

---

۱. همان، صص ۳۰ - ۳۱

۲. همان، ص ۱۳

۳. همان، ص ۲۳

چمن منتظر نماند تا او حرفش را تمام کند. از اتاق بیرون پرید، او ذوق‌زده چون دیوانه‌ها دور کوره راه افتاد و از ته دل فریاد کشید: سبزی سحر را دید! سحر! ستاره‌های سحر! سبزی زنده می‌ماند! سبزی برادرم می‌ماند! ما به ماه می‌رویم! سحر! سحر! سحر! ماه! ماه! ماه! ستاره‌ها! ستاره‌ها! سبزی سحر را دید! سحر!

همچنان دور چال‌کوره می‌گشت و فریاد می‌کشید. سپیده در افق خاور دل شب را می‌شکست و دل تاریکی را.[۱]

همان‌طور که در بالا مشاهده می‌شود، سلاحی را که چمن انتخاب می‌کند، سلاحی از جنس شمشیر و نیزه و ... نیست، سلاح او سلاح برندهٔ امید است. او با این سلاح سعی می‌کند بدون درگیری فیزیکی از قطبی به قطب دیگر حرکت کند. و این ویژگی، خاص ساختارهای منظومهٔ شبانهٔ تخیل است. اما، از طرف دیگر، دیدیم که نظام تخیلی شخصیت‌های این روایت الهام‌گرفته از ساختارهای منظومهٔ روزانه با ارزشگذاری منفی است. آیا در این حالت پارادوکسی ایجاد نشده است؟ چطور امکان دارد که هم در منظومهٔ روزانه بود و هم در منظومهٔ شبانه؟! آیا این موضوع خلاف مدل و الگویی که ژیلبر دوران آن را ارائه داده است نیست؟ پاسخ به این پرسش را شاید بتوان با نگاهی انتقادی به روش ژیلبر دوران بیان کرد و آن عبارت از این است که ساختارهای تخیلی ژیلبر دوران مربوط به فرهنگ غربی است و شاید اگر ژیلبر دوران فرهنگ‌های دیگری را همچون فرهنگ ایرانی را مطالعه می‌کرد، مدل و الگوی خود از نظام تخیلات را به صورت دیگری معرفی می‌کرد. با کمی دقت در روایت بالا، می‌بینیم که تصاویر این روایت (یا به طور کلی تصاویر تخیلی مربوط به فرهنگ ایران) به راحتی در ساختار کلی منظومهٔ روزانه و شبانه قرار نمی‌گیرند ... در هر صورت چمن با سلاح امید سعی می‌کند از قطبی به قطب دیگر حرکت کند و سبزی را به زندگی امیدوار سازد و این همان چیزی بود که در ابتدای بررسی آثار محمدی به آن پرداختیم: در دیدگاه محمدی، گذر از قطبی به قطب دیگر، همواره امکان

۱. همان، ص ۳۴

دارد، اما این کنش الزاماً کنش قهرمانی و قهرآمیز نیست. این کنش غالباً با جنگ همراه نیست، او برای مقابله با قطب بد و رسیدن به قطب خوب، حرکت و گذر را انتخاب می‌کند.

سپیده‌دم رمبو یا روشنگری و روشنی و الهام کلام

سپیده‌دم

من سپیده‌دم تابستان را در آغوش کشیدم.

هنوز هیچ چیز بر پیشانی کاخ‌ها نمی‌جنبید. آب مرده بود. اردوگاهِ سایهِ‌ها جادهٔ جنگل را ترک نمی‌کردند. با بیدار کردن نفس‌های زنده و ملایم، راه رفتم و سنگ‌های قیمتی نگاه کردند و بال‌ها بی‌صدا بلند شدند.

اولین حادثه در جاده‌ای صورت گرفت که قبلاً از روشنایی‌های تازه و رنگ‌باخته پر شده بود، گلی اسمش را به من گفت.

من به آبشار طلایی که از میان کاج‌ها موهایش را پریشان کرده بود لبخند زدم: در قُله‌ای نقره‌ای الهه را باز شناختم.

آن‌گاه یکی‌یکی پرده‌ها را برداشتم. در کوچه، بازوها را حرکت می‌دادم. در جلگه‌زار، همان‌جایی که آن را برای خروس افشا کردم. در شهر بزرگ، او از میان ناقوس‌ها و گنبدها می‌گریخت و مانند گدایی روی سکوهای سنگی از جنس مرمر در حال دویدن بود. من در شکارش بودم.

بالای جاده نزدیک جنگلی از برگ بو، او را با پوشش‌های انباشته‌اش در بر گرفتم و جسم انبوه‌اش را کمی حس کردم. سپیده‌دم و کودک به پایین جنگل افتادند.

هنگام بیداری ظهر شده بود.[1]

1. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 93

تحلیل

خوانش تخیل به این صورت است که ابتدا باید محرکه‌هایی را جست‌وجو کرد که در متن از قوه به فعل تبدیل شده‌اند؛ وآن‌گاه، این محرکه‌ها باید به سنتزی از نیروها ختم شوند که پویایی خلاق را در متن گسترش و نشان می‌دهند؛ سپس این محرکه‌ها باید نیروهایی را نشان دهند که اتحاد معنایی شعر را آشکار می‌سازند. در واقع، محرکه در متن از حالت مکانیکی صرف خارج می‌شود و تبدیل به نیرویی پویا می‌شود.

اولین گروه از محرکه‌هایی که می‌توان در این شعر یافت، مربوط به محرکهٔ حرکت‌برداری، پیشرفت‌گرا و خطی است. این گروه از محرکه‌ها در گروه فعلی «من راه رفتم»، در گروه وجه اسم فاعلی[1] «در حال دویدن» و مخصوصاً در قید مکان‌های متعددی که مسیر راوی را علامت‌گذاری می‌کنند یعنی «در کوچه»، «از طریق جلگه»، «در شهر بزرگ»، «روی سکوهای سنگی از جنس مرمر»، «بالای جاده، نزدیک جنگلی از برگ بو» حاضر است. فاعل فعل «راه رفتن» فضایی نیمه روستایی نیمه شهری را با دنبال کردن محوری می‌پیماید که در امتداد آن، نور در حال پیدایش پرتو می‌افکند. به این ترتیب، جابه‌جایی‌اش در فضا آشکارا زمانمند شده است که در این صورت این جابه‌جایی با انرژی و چابکی همراه است. این حرکت مداوم، تنها در همین فضا ـ زمان، مکان‌های مختلفی را که در متن از آن نام برده شد با یکدیگر پیوند می‌دهد. شعر همانند روایتی تقویمی ساخته می‌شود: نشانه‌های زمانی همچون «هیچ چیز [...] هنوز»، «ابتدا»، «بنابراین» به معنی ظهور تدریجی یک پدیده هستند؛ افعال به زمان ماضی ساده نشان‌دهندهٔ کنش‌های متوالی هستند که میان دو زمان یعنی «سپیده‌دم» و آخرین کلمه شعر یعنی «ظهر» آمده است.

نحو دیالکتیکی که مختص نوشتار با ساختارهای منظومهٔ شبانه است (ساختارهای چرخه‌ای و پیشرفت) به این پیشرفت تقویمی که به سوی علت نهایی متمایل شده علاقه‌مند است. وانگهی، نتیجهٔ حادثه‌ای که شعر به آن اختصاص دارد این علت نهایی را هم نشان می‌دهد. تمام ویژگی‌هایی که

1. participe

مخصوص این نحو است، در این متن به خوبی نمایان است:

جملات از نوع همپایگی[1] در قطعهٔ دوم و ششم هست که هر بار یک ارزش توالی را به خود می‌گیرد؛ جملات از نوع پایه و پیرو[2] در قطعه‌های سوم، چهارم و پنجم به چشم می‌خورد؛ بالاخره تناقض سکون اولیه و حرکت تدریجی جریان شعر را سامان‌دهی و ساختاربندی می‌کند، مانند مسّاحی کردنی که در فضای شعر و رژه‌برداری زمان که در متن شعر صورت می‌گیرد. ارادهٔ تشریحی که به این نوع نوشتار شاعرانه جان می‌بخشد، از لابه‌لای کاربرد زمان‌های مختلف افعال ظاهر می‌شود. هارالد ونریش[3] ثابت کرده که ماضی نقلی مختص «دنیای تفسیرشده» است. ماضی نقلی در تضاد با ماضی ساده و ماضی استمراری که متعلق به «دنیای روایت‌شده» است قرار می‌گیرد؛ حضور وابسته و دائمی این زمان‌ها در شعر مبیّن این است که زمان‌ها توأماً در تفسیر و در حکایت مربوط به گذشته مشارکت دارند: روایت گفتاری تفسیرگونه را مصور می‌سازد که از اولین قطعه مشخص می‌شود و این گفتار تفسیرگونه، در عوض، توضیح شاعرانهٔ داستانی ماورای طبیعی را فاش می‌کند. کلمات «سپیده‌دم» و «ظهر»، از بُعد معنایی صرف در شعر، دومین محرکه یعنی محرکهٔ چرخه و دوره را ثبت می‌کند. در شعر بالا دو چرخه دیده می‌شود: چرخهٔ روزانه (چرخهٔ روز و ظهر) و چرخهٔ سالانه (چرخهٔ تابستان و ...). این دو چرخه با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند و استحکام تخیلی را به وجود می‌آورند. اما، این محرکهٔ دوره‌ای، که یک محرکهٔ جهانی و غیرفردی است، با تجربهٔ فردی یا فردیت تجربه که امری شخصی و مخصوص یک فرد است در تناقض قرار می‌گیرد. این تناقض را می‌توان به کمک دو زمان یعنی ماضی نقلی و ماضی ساده دید، یعنی اینکه این دو زمان هر کدام این دو خصوصیت فردی را نشان می‌دهند: از یک طرف، ماضی نقلی نشان از یک تجربهٔ فردی متحول شده دارد و از طرف دیگر این فردیت تجربی، خود را با یک عمل منحصر به فرد و شخصی نشان می‌دهد،

1. coordination
2. subordination
۳. Weinrichm, *Le Temps*, pp. 92-94؛ به نقل از: Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 92

البته این عمل فردی را می‌توان به کمک فعل ماضی ساده تشخیص داد. در این ساختار تخیلی و در این چرخه، نوشتار، زمان متوالی را که رجحان داده شده قطعه‌قطعه می‌کند، مرحله‌ای که آخر آن با پایان شعر در هم می‌آمیزد؛ الویت حضور حرکت‌برداری که از این دوره استخراج می‌شود، تنها لحظه‌ای است که مورد علاقهٔ شاعر است و به این ترتیب، این شعر پناهگاهی می‌شود برای سپیده‌دم.

در این شعر محرکهٔ دیگری را هم می‌توان دید که در پیوند با این ساختار تخیلی است: محرکهٔ پیوند. آرزوی یکی شدن و پیوند برقرار کردن با «سپیدهٔ تابستان»، از محرکهٔ پیوند الهام می‌گیرد و این آفرینش هنری است که این سپیده را از طبیعت جدا می‌کند و آن را در پناه نمادهای چرخه‌ای قرار می‌دهد. نحو تعدیل‌کننده که مخصوص این‌گونه نوشتار است، خصوصاً در تکرار این دو گونهٔ قیاسی مشاهده می‌شود: یعنی آنجایی که شاعر سپیده را شخصیت‌پردازی و الهی می‌کند و همچنین زمانی که شاعر طبیعت را جاندار می‌کند. جاندارگرایی «سپیده» از همان آغاز شعر دریافت می‌شود، زیرا فعل «بوسیدن» سعی دارد مفعول مستقیمش را انسانی کند.

رمبو سپیده‌دم را می‌بوسد تا سعی کند زمان را متوقف کند، تا سعی کند لحظه‌ای جادویی را ابدی و دائمی سازد. در شعر، این میل به وسیلهٔ دو محرکه که خاص این نوشتار است (یعنی منظومهٔ روزانهٔ تخیلات) مشخص شده، یعنی محرکهٔ ربودن و محرکهٔ فاصله‌دار کردن[1] که آنتی تز «سپیده‌دم» و «ظهر» را وسعت می‌بخشد. افعال «افشا کردن» و «راندن» الزام شاعر را در نبردی علیه زمان تفسیر می‌کند و در انتهای بیت قبلی، این فاصله‌گیری، با جانشینی «کودک» با «من» صورت گرفته است. با این تغییر شخصیتی، یکی از اصول خیلی مهم شعر رمبو را می‌توان لمس کرد؛ در حقیقت این شعر، فرمول معروف نامهٔ ایرامبار را به کار بسته است: «من یک دیگری است». با تبدیل شدن به دیگری، شاعر با بوسیدن سپیده بر زمانیت پیروز می‌شود، شاعر با فاصله گرفتن از خودش، با جانشینی سوم شخص با اول شخص، از جریان کشندهٔ چرخهٔ زمانی فرار می‌کند، به نوعی

1. distanciation

که دیگر این «من» را فقط به روش غیر شخصی دریافت می‌کند. نوشتار پاسخی شاعرانه به ذهنی است که از روند غیرقابل برگشت زمان فرار می‌کند: به همین دلیل این نوشتار واقعاً نوشتار تخیل است. پس «سپیده» به سه گونهٔ نوشتار شاعرانه اشاره دارد: راوی به نیروی شعاعی شبیه می‌شود (منظومهٔ شبانهٔ تخیلات) و با طبیعت ارتباط برقرار می‌کند (منظومهٔ شبانهٔ تخیلات) تا سپیده را تسخیر کند، تا بتواند آن‌گاه با سپیده از جریان برگشت‌ناپذیر چرخه‌ها و دوره‌های روزانه و فصلی فرار کند (نوشتار مربوط به منظومهٔ روزانهٔ تخیلات).[1]

تزیین و دکوراسیون *افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز* از فلوبر

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، نقد اسطوره‌ای در پی آن است تا بداند آن ارتباط و هماهنگی ریشه‌ای و پیوستگی‌های عمیق که اسطوره‌های بنیانی بر متن حمل می‌کنند کدام هستند. برای روشن شدن این مسئله، مطالعهٔ خود را با یکی از داستان‌های کوتاه گوستاو فلوبر[2] به نام افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز آغاز می‌کنیم. این نمونه این توانایی را به ما می‌دهد تا بفهمیم چه سود نقادانه‌ای می‌توان از ساختارهای تخیل برد.

با الهام از نقاشی‌های پنجرهٔ کلیسای شهر روآن، فلوبر دومین روایت کتاب سه قصه، افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز را تخیل کرده است و آن را نوشته است.

چکیده

با تولد ژولین دو پیشگویی دربارهٔ آیندهٔ او انجام می‌گیرد: کشیشی به مادرش می‌گوید که او آدمی مقدس خواهد شد، و یک کولی برای پدرش این پیشگویی را می‌کند: ژولین به شکوه و بزرگی می‌رسد. ژولین بزرگ می‌شود و بسیار سریع، به شکارچی گناهکار و بی‌رحمی تبدیل می‌شود. روزی، بعد از کشتار زیاد از حیوان‌ها و تمام شدن شکار، گوزن نر بزرگ و سیاهی به او می‌گوید که پدر و مادرش را خواهد کشت. از ترس اینکه پدر و مادر خود را نکشد، ژولین علی‌رغم

1. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, pp. 90-95
2. Gustave Flaubert

عشق و علاقه‌ای که به شکار داشت از آن دست می‌کشد و شغل نظامی مناسبی را انتخاب می‌کند. به لطف این شغل با یکی از دختران امپراتور ازدواج می‌کند. زندگی جدید خیلی زود او را کسل می‌کند و در یک شب تابستانی از قصر خارج می‌شود تا دوباره دست به شکار بزند. در غیبت او والدینش درب قصر را به صدا در می‌آورند و داخل می‌شوند. همسر جوان ژولین، تخت اختصاصی خودش را برای خوابیدن به آن‌ها می‌دهد. در همین هنگام شکارچی قدیمی از اینکه دیگر توانایی کشتن حتی یک حیوان را هم ندارد، عصبانی می‌شود و سرخورده به قصر بازمی‌گردد و به اتاقش می‌رود. وقتی که زن و مردی را روی تختش می‌بیند، با این فکر که همسرش به او خیانت کرده است، خنجرش را بیرون می‌کشد و پدر و مادرش را در تختخواب می‌کشد. با اطلاع از اینکه این دو نفر پدر و مادرش بودند، همه چیز را رها می‌کند و زندگی ساده‌ای را آغاز می‌کند. در کنار رودخانه‌ای قایقران زورقی می‌شود و مسافران را از این طرف رودخانه به آن طرف رودخانه می‌برد. شبی، مردی جذامی از او کمک می‌خواهد تا مکانی برای خوابیدن به او بدهد. ژولین تخت خودش را در اختیار او قرار می‌دهد و با او بر روی تخت می‌خوابد. این جذامی، که کسی جز حضرت مسیح نیست، او را در آغوش می‌گیرد و ژولین را به آسمان می‌برد.

تحلیل

تزیین اسطوره‌ای این قصه[1]، همچون تزیین تمام روایت‌های رمانسک[2] شکل گرفته است، یعنی عمل قهرمانانه‌ای با جست‌وجوی اسرارآمیز یا عرفانی[3] عمل در پیوند قرار می‌گیرد. در حقیقت، این قصه روی دو پایه یا دو حمل‌کننده[4] استوار است. این دو پایه اساس تمام روایت‌های رمانسک را تشکیل می‌دهند و نزد ژیلبر دوران این دو واژه یا این دو سکو از اهمیت بسیار زیادی برخوردار هستند:

۱. پایه‌ها و حمل‌کننده‌های قهرمانی

1. conte
2. romanesque
3. une quête mystique
4. portants

۲. تقویت و تشدید تولد و مدل نمرود[1]

هنگام بررسی و مطالعهٔ رمان استاندل، ژیلبر دوران بر این نکته اصرار دارد که شخصیت داستانی باید با بعضی از پدیده‌هایی که تولد او را در بر گرفته‌اند «تقویت شود» تا بدین وسیله بتواند به حد و اندازهٔ یک قهرمان برسد. در روایت بالا، تکیه یا حمل‌کنندهٔ فلوبر بیشتر بر جنبهٔ روحانی ژولین است تا جنبهٔ فیزیکی او. برای نمونه می‌توان برای این قسمت شاهد مثال خوبی را نشان داد، یعنی زمانی که فلوبر دربارهٔ مادر ژولین می‌نویسد: «آن قدر نزد خدا راز و نیاز کرد تا اینکه خدا پسری به او داد». به این ترتیب، می‌توان ادعا کرد که این پسر کمی پسر خدا است. همین ایده و فکر بار دیگر در تصویر نوزاد هم نشان داده می‌شود: «با مانتوی زربفت و با بگن‌ها[2]ی آن که با مروارید تزیین داده شده بود، او بیشتر به یک مسیح کوچولو شبیه بود». در اینجا حضوری از تکرار اسطورهٔ مسیحی که در انتهای قصه مشخص می‌شود به نمایش گذاشته می‌شود. اما، تغییر و تحول از شخصیت داستانی به قهرمان با فن پیش‌بینی‌ها صورت گرفته است که این پیش‌بینی‌ها تأییدی است بر الهی بودن این صحنه. این پیش‌بینی‌ها سه بار در متن آورده شده‌اند: دوتای آن‌ها مربوط به پیشگویی کشیش و کولی است که این دو در هنگام تولد ژولین ظاهر می‌شوند، و سومی پیشگویی گوزن نر سیاه‌رنگ است. این سه پیشگویی پیامبرگونه، که در قصه‌های پریان بسیار دیده می‌شود، بازسازی و تکراری است از اسطورهٔ یونانی سه پارچه از پشم بز[3] یا سه الههٔ جهنم[4] این سه الهه یعنی کلوسو[5]، لاشِزیس[6] و آتروپوس[7] هر کدام سرنوشت انسان‌ها را به دست گرفته‌اند و به صورت استعاره‌ای سرنوشت آن‌ها را می‌بافند یا خراب و پاره می‌کنند. اما در روایت ژولین، بحث بر سر اسطوره‌ای خورشیدی نیست، بلکه سخن از اسطوره‌ای است که ریشه در ساختارهای ماه‌گونه دارد و همان‌طور در بحث روش‌شناسی نشان دادیم، این اسطوره با نمادهای تاریکی در پیوند است و این نمادها به معنای اضطراب در مقابل گذرِ

1. Nemrod
2. béguins
3. *Des trois Moires*
4. *trois Parques*
5. Clotho
6. Lachésis
7. Atropos

زمان کشنده است. این اسطوره به ظرافت خاص و مهارت در تصویر مادر ژولین به نمایش در می‌آید: «او خیلی سفید بود» و با این جمله، فلوبر رنگ سفید ماه را به این مادر اختصاص می‌دهد. وانگهی، تصویر دوک‌ریسی مادر «او دوک‌ریسی می‌کرد» یادآور داستان سه الههٔ جهنم است. پس، ژولین فرزند مادری از گونهٔ ماه است. این مادر کشنده و فرمانروای سرنوشت است.

اکنون می‌توان فهمید چرا «پیرمرد با لباس کشیشی زخیم و از جنس پشم» یعنی همان پیرمردی که در مقابل مادر ژولین ظاهر شد، بعد از پایان پیشگویی‌اش «در حالی که روی پرتو نور ماه لیز می‌خورد» اوج می‌گیرد و به بالا می‌رود. وانگهی، این نماد مربوط به ماه، با تصویر دیگری از نمادهای ماه تقویت می‌شود: ظاهر شدن کولی پیشگو «توی مه» و ناپدید شدنش «در میان علفزار». این نماد مربوط به ماه با تصویر مرد کولی که با «دستبندهای نقره‌ای رنگ» ظاهر می‌شود پیوند می‌خورد.

«مه» و «علفزار» ظاهر شدن کولی را از یک طرف با تصاویر شب دلهره‌آور و از طرف دیگر با نماد گیاهی استحاله[1] پیوند می‌زند و مکان ناپدید شدن کولی هم یادآور طبیعت کتونین[2] ستارهٔ شب‌هاست (این طبیعت کتونین در ارتباط با الوهیت و ویژگی‌های جهنمی است). در حالی که در طول روایت این دو پیشگو ویژگی پرخاشگر و پرافتخار قهرمان را نشان می‌دهند، پیش‌بینی می‌شود که در انتهای روایت یک تغییر نهایی صورت گیرد و قهرمان روایت از انسانی جنگجو به آدم مقدسی تغییر ماهیت دهد. هرچند که هر دو پیش‌بینی در ظاهر متضاد به نظر می‌رسند، اما در باطن این‌گونه نیست، زیرا نمادهای ماه-کشاورزی[3] باید این دوگونه پیشگویی متضاد را در ارتباط با یکدیگر قرار دهند. در واقع، یکی از ویژگی‌های اصلی نمادهای ماه ـ کشاورزی این است که هر دو قطب مثبت و منفی را در خود دارد و بین آن‌ها پیوند برقرار می‌کند. به همین دلیل، می‌توان گفت که هر دوی این پیشگویی‌ها می‌توانند در امتداد یکدیگر صورت گیرند و

1. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 341-342
2. chtonienne
3. agro-lunaire

همدیگر را کامل کنند و تمام این موارد به لطف نماد گوزن صورت می‌گیرد: نفرین گوزن. گوزن این کلید نمادین را در اختیار قهرمان، ژولین، می‌گذارد تا بتواند این دو پیشگویی را همچون زنجیری به یکدیگر پیوند زند.

اگر «گوزن بزرگ و سیاه» را همچون استحالهٔ حیوانی و کتونین الههٔ یونانی آرتیموس[1] یعنی کسی که میر شکارچی بزرگ المپیان است و همچنین نشانهٔ استحاله و تغییر شکل ماه در نظر بگیریم، آنگاه می‌توان گفت که «گوزن بزرگ و سیاه» به مجموعهٔ نمادهای خوشه‌ای ماه تعلق دارد. رنگ سیاه گوزن در این متن نماد است و مشخص‌کنندهٔ ظهور ماه جدید است، یعنی همان ماه سیاه‌رنگ و غیرقابل رؤیتی که اسطوره‌شناسی آن را «اولین مرگ»[2] می‌نامد یا به تعبیر دیگر همان ماهی که اسطوره‌شناسی آن را ابتدا و انتهای یک چرخه در نظر می‌گیرد.

در چنین شرایطی است که گوزن از دو پیشگویی قبلی که به وسیلهٔ کشیش وکولی صورت گرفته، نتیجه‌ای را اعلام می‌کند. در واقع، ماهِ مرده، نشان‌دهندهٔ تمام حیواناتی است که به وسیلهٔ ژولین کشته شده‌اند؛ ماه مرده همچنین اعلام نتیجهٔ رای دادگاهی است که از طریق گوزن به نفع تمام حیوانات کشته شده بیان می‌گردد: «نفرین بر تو، نفرین بر تو، نفرین بر تو! ای سخت‌دل، روزی [خواهد رسید که] پدر و مادرت را به قتل خواهی رساند!» با کشتن پدر و مادر، ژولین کنش والدین‌کشی (پدرکشی) را به طور کامل انجام می‌دهد. در تعداد زیادی از هم‌شکلی‌های تصاویر ادبی که در ارتباط با ماه هستند، می‌توان پدرکشی و مادرکشی را در شکل کامل آن مشاهده نمود. گوزن نر، نماد ماه جدید، این مطلب را بیان می‌کند که برای رسیدن به تغییر و تحولی با ارزش‌های مثبت، باید به عمق قطب منفی رفت. به همین خاطر برای اینکه ژولین به ارزش‌های مثبت برسد، باید مسیر نمادینی را که مربوط به نمادهای ماه است طی کند تا به قطب مثبت با ارزشگذاری‌های مثبت برسد.

هر سه پیشگویی، یعنی پیشگویی کشیش، گدا (کولی)، و در آخر گوزن، سرنوشتی قهرمانانه را برای ژولین به همراه دارد، سرنوشت قهرمانانه که تحت

1. Artémis
2. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 111

نشانه‌های چرخه‌ای یا دوره‌ای ماه ـ کشاورزی قرار گرفته است. این سرنوشت از چهار قربانی متوالی تشکیل شده است که هر کدام از آن‌ها مراحل کنش‌ها و اعمال قهرمانانه ژولین را نشان می‌دهد:

۱. کشتار و یا قربانی کردن حیوانات در هنگام شکار؛

۲. قربانی شدن انسان‌ها در زمان جنگ؛

۳. قربانی شدن والدین؛

۴. و بالاخره فرار ژولین و قربانی کردن خودش.

مطمئناً، می‌توان در مرحلهٔ آخر زندگی ژولین از قربانی کردن خودش سخن گفت. این قربانی کردن مربوط به زمانی است که ژولین جذامی را ملاقات می‌کند. ژولین زمانی که می‌بیند قادر نیست جنایتی را که در حق پدر و مادرش انجام داده فراموش کند، تصمیم به خودکشی می‌گیرد. اما با مشاهدهٔ شباهت خود با پدرش در آب چشمه از این عمل چشم‌پوشی می‌کند. تنها در این حالت است که خط سیر آدم‌کشی به پایان می‌رسد و تغییر تحول انتهایی روایت و همچنین تغییر چرخه آماده می‌شود. این تغییر و نوشدگی چرخهٔ زمانی رُخ می‌دهد که راوی کسی را که «شبیه به یک مسیح کوچک» است می‌بیند: مسیح کوچکی که به آسمان می‌رود و «در مقابل حضرت مسیح قرار می‌گیرد». بدین طریق ژولین چهار مرحلهٔ کشتاری را تجربه می‌کند و می‌شناسد و این چهار مرحله دقیقاً با شمار دوره‌های ماه برابر است[1] و در هر مرحله، ژولین کمی بیشتر به خودِ خودش نزدیک می‌شود. در مرحلهٔ اول حیوان‌ها را کشتار می‌کند. در مرحلهٔ دوم آشنایانش را می‌کشد. سپس در مرحلهٔ سوم والدینش را با خنجر می‌کشد و در آخر به تحقیر کردن زندگی خود می‌پردازد تا حدی که اقدام به خودکشی می‌کند. او به حدی از جان خود گذشته که بیماری واگیردار جذامی را نادیده می‌گیرد. بدین ترتیب، ژولین خشونت قربانی‌کننده را که متعلق به اسطوره‌شناسی ماه ـ کشاورزی است در روایت داخل می‌کند. اکنون، اگر روایت را بر اساس شخصیت ژولین به دو مرحله تقسیم کنیم، یعنی مرحلهٔ فعال و مرحلهٔ منفعل، آن‌گاه می‌توان دید که چگونه ژولین از خشونت مطلق به طرف

۱. یک‌چهارم اول ماه؛ ماه کامل؛ یک‌چهارم آخر ماه؛ ماه جدید.

خشونت قربانی‌کننده که متعلق به نمادهای ماه ـ کشاورزی حرکت کرده است: ژولین در ابتدا خود را به صورت سوژه و کاملاً فعال نشان می‌دهد، این مرحله از کشتار حیوانات تا اقدام به خودکشی ژولین ادامه دارد و مرحلهٔ خشونت قربانی‌کننده که متعلق به نمادهای ماه ـ کشاورزی است از همین جا آغاز می‌شود؛ در مرحلهٔ اول ژولین همچون سوژه و فعال عمل می‌کند ولی در مرحلهٔ دوم به صورت مفعول و منفعل ظاهر می‌شود. نتیجه اینکه این جدایی سوژه و مفعول، جدایی قتل فعّال و قتل منفعل، به جدایی اعمال زمینی، کتونین، و اعمال آسمانی، اورانین[1]، ختم می‌شود و در انتها می‌توان گفت با ظاهری بسیار متفاوت، خشونت و قداست، ژولین از این‌گونهٔ تخیل سود می‌جوید. در واقع، تمام روایت نشان از حرکتی دارد که از منظومهٔ روزانهٔ تخیلات آغاز و به منظومهٔ شبانهٔ تخیلات ختم می‌شود.

حال می‌توان میتم‌های[2] مورد استفادهٔ این روایت را به راحتی شناسایی کرد. عمل قهرمانی ژولین به دور دو میتم می‌گردد: ۱. میتم شکار، ۲. میتم جنگ. ریشهٔ این دو میتم در اسطورهٔ انجیلی که مربوط به روایت نمرود است دیده می‌شود. نمرود همان کسی است که اینچنین در انجیل از او نام برده شده است: «شکارچی [ای] خشن در مقابل خالق[3]» و «توانا و قدرتمند بر روی زمین». بر اساس سنت غربیان، نمرود امپراتور بابیلون[4] شد و تمام بین‌النهرین[5] را به تسخیر خود در آورد. به همین خاطر ویکتور هوگو در عاقبت شیطان[6] از نمرود مدل یک تسخیرکننده را آفریده است. ژولین مجهز به انواع گوناگونی از نمادهای جداکننده[7] است که نشان‌دهندهٔ قدرت و جنگندگی اوست، این نمادها عبارتند از کمان تیراندازی[8]، تیرکمان[9]، شمشیر[10] و کارد بزرگ[11]. حرفهٔ قهرمانی ژولین همچون مبارزه‌ای دائمی علیه «صورت‌های گوناگون زمان یا زمانیت»

1. ouraniennes
2. mythème
3. seigneur
4. Babylone
5. Mésopotamie
6. *La Fin de Satan*
7. diaïrétique
8. arbalète
9. flèche
10. épée
11. coutelas

سازمان‌دهی شده است. صورت‌های گوناگون زمان در این روایت به کمک نمادهای ریخت‌حیوانی، ریخت‌تاریکی و ریخت‌سقوطی نشان داده شده است. نمادهای ریخت‌حیوانی با حیوانات به نمایش درآمده‌اند. نمادهای ریخت‌تاریکی با داخل شدن به زمین باتلاقی یا حتی با آسمان و خورشید خونی‌شده دیده می‌شوند و در آخر نمادهای ریخت‌سقوطی از طریق تصویر پرتگاه یا به کمک پلی که در حال خراب شدن و فروریختن است به نمایش گذاشته شده است. تمام این مجموعه از نمادها یعنی نمادهای ریخت‌حیوانی، نمادهای ریخت‌تاریکی و نمادهای ریخت‌سقوطی تحت یک مجموعه یا خوشه بزرگ‌تر به نام «نمادهای صورت‌های زمانی» احاطه می‌شوند و تشکیل یک خوشه از تصاویر را می‌دهند و تماماً نشان از ترس و وحشت دارند و در آخر، مجموعهٔ این نمادهای ترسناک، در این قصه، با یکدیگر در زیر این تصویر ادبی ریخت‌تاریکی متمرکز می‌شوند: «آب، آبی که از جوهر و دوات سیاه‌تر است» و ژولین جذامی از روی آن می‌گذرد و به آن طرف رودخانه می‌رسد. این تصویر ادبی اوج تاریکی و ناامیدی را به نمایش می‌گذارد و از اینجا به بعد شرایط قهرمان تغییر می‌کند و به طرف نور و روشنایی عروج می‌کند. همان‌طور که در قصه دیده می‌شود، مبارزه تا آخر ادامه دارد. مبارزه تا عروج نهایی ادامه دارد. این عروج آن قدر ادامه پیدا می‌کند تا به تصاویر «بزرگ‌شدگی» و «عظیم شدن» منتهی می‌شود: «آن بازوانی که ژولین را در خود گرفته بود، باز هم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد تا جایی که سر و پاهایش با هر دو دیوار برخورد می‌کرد». محرکهٔ ویژهٔ سومین ساختار قهرمانی در منظومهٔ روزانه، پیروزی قهرمان را تأیید می‌کند. اما، اگر دلاوری و قهرمانی بر روی چنین تغییر و تحولی باز شود، به این دلیل است که به کمک جهشی اسرارآمیز و عرفانی تقویت می‌شود.

پایهٔ اسرارآمیز[1]: استمرار[2] و پیوند با جهان

فلوبر روایتش را در سه بخش سازماندهی کرده است:

۱. در بخش اول کودکی و کارهای برجستهٔ قهرمان که در ارتباط با شکار است؛

1. portant mystique
2. la persévération

۲. بخش دیگر، در ارتباط با دلاوری و شجاعت جنگی ژولین و در پیوند با قتل والدینش است؛

۳. و بخش سوم اختصاص دارد به توبه کردن قهرمان روایت.

در واقع، بخش اول و دوم مربوط به اعمال و کارهای زمینی و این جهانی است که راوی آن‌ها را به روایت در آورده است. وانگهی، در بخش اول و دوم، راوی پیشگویی‌ای را روایت می‌کند که در آن به پدر ژولین گفته می‌شود که فرزندش، ژولین، دلاوری بزرگ خواهد شد. اما در بخش سوم، روایت به حقیقت پیوستن پیشگویی مرد کشیش به مادر ژولین دیده می‌شود: ژولین به بزرگی آسمان دست پیدا می‌کند. سازمان روایی این روایت، ظاهراً جدا از یکدیگر ترسیم شده است، اما در عمق این سه بخش با یکدیگر در پیوند هستند و ارتباطی تنگاتنگ بین آن‌ها وجود دارد. و این ارتباط در درون آن‌ها دیده می‌شود.

شکارچی و سرباز در اصل هر دو یک کنش مشابه را انجام می‌دهند. از بعد روانکاوی، ژولین حتماً باید (به شکل نمادین) حیوانات را بکشد و دست به قتل پدر و مادر خود بزند. با کشتن حیوانات در اصل او نفس خود را پاک می‌کند و با کشتن پدر و مادر او بر ادیپ خود غلبه می‌کند. فلوبر برای به تصویر کشیدن شکارچی می‌نویسد: «ژولین از کشتن خسته نمی‌شد» و وقتی فلوبر قهرمان جنگجو را، در حالی که به پیران ترحم می‌کرد و آن‌ها را نمی‌کشد از ترس اینکه والدینش را بکشد، فراموش نمی‌کند، در واقع، واکنش آدم‌کشی و غیر ارادی ژولین در این مورد را به نمایش می‌گذارد:

> وقتی ژولین عابری را در مقابل خود مشاهده می‌کرد، فریاد می‌کشید تا صورت او را ببیند، انگار می‌ترسید که اشتباهاً او را بکشد.[1]

با الهام از اسطورهٔ نمرود و ویژگی‌های نمرود، ژولین فاعلی انسانی است برای فعل کشتن. در نگاه این فاعل انسانی مفعول‌های فعل کشتن به هیچ وجه مهم

1. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 90

نیستند و به حساب نمی‌آیند و کشتن پدر و مادر نتیجهٔ طبیعی این منطق بسیار خشن است. بعد از پیشگویی گوزن نر، ژولین بر ماهیت خواسته‌هایش شک می‌کند:

نه، نه، نه، نمی‌توانم آن‌ها را بکشم! سپس، ژولین فکر کرد: «با این وجود اگر بخواهم این کار را بکنم آن‌گاه چه؟»
... و او می‌ترسید که شیطان آن میل را در او ایجاد کرده باشد.[1]

در این استمرار جنون‌آمیز قتل، می‌توان استمرار ویژهٔ اولین ساختار اسرارآمیز را دید. با کشتن، ژولین جریان زمان را متوقف می‌کند:

از زمان نامشخص نامعلومی، در کشوری در حال شکار بود، و فقط به کمک نیروی درونی خودش همه چیز به سادگی و راحتی انجام می‌شد، سادگی و راحتی‌ای که در رؤیاها می‌توان آن را حس کرد.[2]

توصیف فضای شکار به گونه‌ای روایت می‌شود که در آن همه چیز طوری اتفاق می‌افتد که در «رؤیاها» دیده می‌شود. این فضای رؤیا مانند خود را در فضای جنگ هم نشان می‌دهد یعنی زمانی که ژولین با لطف الهی نجات پیدا می‌کند. همهٔ این فضاها برای او پناهگاه‌هایی امن در مقابل زمان و زمانمندی محسوب می‌شوند: مکان‌های قدرتمندی که در آن‌ها آرامش اولیه را باز می‌یابد. فلوبر این فضا را به وسیلهٔ دومین ساختار عرفانی که متمرکز بر دلبستگی، وابستگی، چسبندگی و ادغام متمرکز است ارائه می‌کند:

او [...] آب چشمه‌ها را در [میان دو] دستش می‌نوشید، سیب‌های جنگلی را در حالی که می‌دوید می‌خورد، اگر خسته می‌شد. زیر درخت بلوطی استراحت می‌کرد؛ نیمه‌های شب برمی‌گشت در حالی که غرق خون و گل و لای بود و موهایش پر از خار درختان بود و بوی حیوانات وحشی می‌داد. او شبیه حیوانات وحشی شد. هنگامی که مادرش او را

1. Ibid
2. Ibid

درآغوش می‌کشید به سردی آغوش مادرش را می‌پذیرفت و بـه نـظر می‌رسید که به چیزهای عمیق می‌اندیشد.[۱]

روابط ژولین با مادر واقعی‌اش از روابط برتر وی با بزرگ ـ مادر زمینی[۲] تأثیر می‌پذیرد. خون و گل و لای که وجود او را می‌پوشانند یادآور لکه‌های خـون روی بدن نوزاد هستند. شکار نمادی از دیدار دوباره و وحدت باطنی با بزرگ ـ مادر زمینی است. قاتل با این مادر جسم می‌پذیرد تا آنـجایی کـه بـا درختان خاردار، با طعمه‌ها و شکارهایش یکی و شبیه می‌شود. همین تصاویر حیوانی در صحنهٔ پدرکشی ظاهر می‌شوند: «او پا به زمین می‌کوبید، کف می‌کرد و مانند حیوانات وحشی نعره می‌زد.»[۳] جدایی و شکاف انسان و حیوان ناپدید می‌شود: ژولین با کشتن والدینش پیوندش را با بزرگ ـ مادر زمینی به منتهای درجه سوق می‌دهد. ابتدا جنگ و سپس پدرکشی راه‌حلی را که او با شکار برای نگرانی و اضطرابش در مقابل زمانمندی می‌یابد طولانی‌تر می‌کنند. با کشتن پدر و مادر قدرت مطلقی را باز می‌یابد که آخرین شکـار بـی‌ثمرش شکست و نـابودی و اضمحلالش را به وی ثابت کرده بود: شکار، جنگ و پدرکشی نه فقط برای وی مراحل پیوند با بزرگ ـ مادر زمینی را نشان می‌دهند بلکه پناهگاهای مـتوالی، تکرارشونده و تودرتو در مقابل اضطراب از مرگ در تخیل او هستند. پدرکشی هم این منطق را (یعنی کشـیده شـدن ژولیـن بـه طـرف بـزرگ ـ مـادر) درهـم نمی‌شکند، زیرا ژولین را که از این به بعد گدا شده می‌بینیم که از ریشه‌ها، گیاهان، میوه‌های از دست‌رفته و صدف‌ها تغذیه می‌کند.[۴]

محرکهٔ ادغام و درهم شدن[۵] را با نمادهای هم‌شکل یعنی نمادهای چسبنده و چسبناک گسـترش مـی‌یابد: «قـطره‌های یـخ‌زده بـه مـانتویش مـی‌چسبیدند.» «شراره‌های آتش ابریشم خام به نیم‌تنه‌اش می‌چسبیدند.»[۶]

پدیده‌های آب و هوایی خاص را نیز باید در همین طبقه مرتب نمود:

1. Ibid., p. 91
2. Grande Mère tellurique
3. Chelebourg, 2000, *L'imaginaire littéraire*, p. 91
4. Ibid
5. confondre
6. Ibid

او از مناطق بسیار سوزانی عبور کرد که زیر حرارت خورشید موها همانند مشعل خود به خود شعله‌ور می‌شدند؛ و مناطق دیگری که آن‌قدر سرد بودند که بازوان از بدن جدا می‌شد و به زمین می‌افتادند؛ و کشورهایی که در آن‌ها آن‌قدر مه زیاد بود که آدم‌ها با شبح‌هایی که آن‌ها را احاطه کرده بودند، راه می‌رفتند.[1]

بدن به محیط می‌پیوندد و محیط رفتارهای بدن را به خود می‌گیرد. ژولین زندگی را هدایت می‌کند که همگام با کل جهان هستی و در پیوند کامل با آن است.

باری، نمادی از همین نوع اشاره‌شده در بالاست که تغییر چهرهٔ جذامی را بیان می‌کند: «در آن لحظه، جذامی او را در آغوش کشید؛ و ناگهان چشم‌هایش روشنایی ستارگان را به خود گرفتند و موهایش مانند اشعهٔ خورشید بر زمین پهن شدند.»[2] استحالهٔ جهانی حضرت مسیح که راهنمای ارواح به جهان دیگر[3] است نمادی عرفانی و اسرارآمیز اتحاد است با روشنایی‌های آسمان. همچنین، نشانه‌های بیماری ژولین تصاویری از چسبندگی را تشکیل می‌دهند که این تصاویر دقیقاً به همان هم‌شکلی‌ها وابسته[4] هستند. کافی است نگاهی به پوشش‌هایی که ژولین از آن‌ها استفاده کرده است بیندازیم: «کاسه و دستهٔ چاقو شبیه به همان لکه‌هایی است که روی بدنش می‌دیدیم.»[5] جذامی وابستگی به دنیا را نشان می‌دهد و بنا بر سنت اتحاد و الحاق است که او با خواهش از ژولین دعوت می‌کند که درکنارش بخوابد. تصویر دو بدن، «دهان در مقابل دهان، سینه روی سینه»[6] با کلماتی عاشقانه تصدیق‌کنندهٔ این مطلب است. ژولین با دراز کشیدن «لخت مادرزاد»[7] نمادگرایی را که در زمان بعد از شکار (که عبارت «پوشیده از خون و گل و لای»[8] صورت گرفته بود را به ما نشان می‌دهد و آن نمادگرایی را امتداد می‌بخشد. هم‌شکلی تصاویر شکار و جنگ و عروج گواهی بر رفتار عرفانی و اسرارآمیز ژولین است. فقط در مرحلهٔ پایانی ارزشگذاری

1. Ibid
2. Ibid
3. psychopompe
4. Ibid., p.92
5. Ibid
6. Ibid
7. Ibid
8. Ibid

اخلاقی عملش تغییر می‌کند که از طریق چشم‌پوشی از خودکشی سامان یافته و این ارزشگذاری بر شکاف روزانهٔ جست‌وجوی زمینی، کتونین[1]، و معراج و اعمال آسمانی، اورانین، دلالت می‌کند.

تغییر و تحول ژولین به یک وارونگی یا برعکس‌شدگی قبلی که در ارتباط با اعمال قهرمانی‌اش است بستگی دارد، یعنی اینکه اگر قبلاً عمل‌کننده بود، الان پذیرنده است. ژولین پس از آنکه فعالانه مرگ را به دیگران می‌دهد (به عبارتی، دیگران را می‌کشد و بدین وسیله مرگ را به آن‌ها می‌دهد)؛ یا واگذار کردن خود به جذامی منفعلاً آن را می‌پذیرد. این عمل عرفانی که مبین مهمان‌نوازی شخص مقدس است به کمک پیوند مصرانهٔ شکارچی، جنگجو یا کشندهٔ والدین با جهان هستی قبلاً آماده شده بود. این مسئله همچنین از نیازی که مسکین برای «آمیختن با وجود دیگران»[2] احساس می‌کند نتیجه می‌شود که باز نمادی از الحاق و درهم‌جوشی است. بنابراین، داستان فلوبر به ما می‌آموزد که مهمان‌نوازی الگویی[3] یک هدیه و موهبت نیست بلکه پیوستن و الحاق است. بی‌شک به همین دلیل است که در زبان فرانسه اسم «مهمان» به طور یکسان بیانگر کسی است که می‌پذیرد و نیز کسی که پذیرفته می‌شود. در واقع ساختار متوالی و پشت سر هم[4] که ژولین را به سوی تقدس سوق می‌دهد با «ادغام‌شدگی [...] میان معنای مجهول و معنای معلوم افعال و موجودات» متمایز می‌شود.[5] مهمان‌نوازی نوعی توالی در پیوستن با جهان و همچنین هم‌جوشی باطنی با جهان است.

در خاتمه یادآور شویم که ژیلبر دوران قیاسی میان ساختارهای عرفانی و نشانه‌های صرعی[6] برقرار می‌کند. این بعد روان‌درمانی تخیل بی‌شک وابستگی رمان‌نویس صرعی را به «مهمان‌نواز» توضیح می‌دهد مانند جایگاهی که نورها و رنگ‌های مجازی در آفرینش نویسنده دارد. در سال ۱۸۳۷ فلوبر بالغ طرح نوشتن نبرد کشیش و امپراتور را می‌ریزد که در آن اصول شمشیر و صلیب را در

1. chtoniennes
2. Ibid
3. archétypale
4. persévération
5. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de íimaginaire*, pp. 309-310
6. psychopathologique

اخلاقی عملش تغییر می‌کند که از طریق چشم‌پوشی از خودکشی سامان یافته و این ارزشگذاری بر شکاف روزانهٔ جست‌وجوی زمینی، کتونین[1]، و معراج و اعمال آسمانی، اورانین، دلالت می‌کند.

تغییر و تحول ژولین به یک وارونگی یا برعکس‌شدگی قبلی که در ارتباط با اعمال قهرمانی‌اش است بستگی دارد، یعنی اینکه اگر قبلاً عمل‌کننده بود، الان پذیرنده است. ژولین پس از آنکه فعالانه مرگ را به دیگران می‌دهد (به عبارتی، دیگران را می‌کشد و بدین وسیله مرگ را به آن‌ها می‌دهد)؛ یا واگذار کردن خود به جذامی منفعلاً آن را می‌پذیرد. این عمل عرفانی که مبین مهمان‌نوازی شخص مقدس است به کمک پیوند مصرانهٔ شکارچی، جنگجو یا کشندهٔ والدین با جهان هستی قبلاً آماده شده بود. این مسئله همچنین از نیازی که مسکین برای «آمیختن با وجود دیگران»[2] احساس می‌کند نتیجه می‌شود که باز نمادی از الحاق و درهم‌جوشی است. بنابراین، داستان فلوبر به ما می‌آموزد که مهمان‌نوازی الگویی[3] یک هدیه و موهبت نیست بلکه پیوستن و الحاق است. بی‌شک به همین دلیل است که در زبان فرانسه اسم «مهمان» به طور یکسان بیانگر کسی است که می‌پذیرد و نیز کسی که پذیرفته می‌شود. در واقع ساختار متوالی و پشت سر هم[4] که ژولین را به سوی تقدس سوق می‌دهد با «ادغام‌شدگی [...] میان معنای مجهول و معنای معلوم افعال و موجودات» متمایز می‌شود.[5] مهمان‌نوازی نوعی توالی در پیوستن با جهان و همچنین هم‌جوشی باطنی با جهان است.

در خاتمه یادآور شویم که ژیلبر دوران قیاسی میان ساختارهای عرفانی و نشانه‌های صرعی[6] برقرار می‌کند. این بعد روان‌درمانی تخیل بی‌شک وابستگی رمان‌نویس صرعی را به «مهمان‌نواز» توضیح می‌دهد مانند جایگاهی که نورها و رنگ‌های مجازی در آفرینش نویسنده دارد. در سال ۱۸۳۷ فلوبر بالغ طرح نوشتن نبرد کشیش و امپراتور را می‌ریزد که در آن اصول شمشیر و صلیب را در

---

1. chtoniennes
2. Ibid
3. archétypale
4. persévération
5. Durand, 1992, *Les structures anthropologiques de íimaginaire*, pp. 309-310
6. psychopathologique

تضاد با یکدیگر قرارمی‌دهد. به نظر می‌رسد، بیماری‌ای که چند سال بعد وی به آن مبتلا شد برایش موقعیتی را فراهم می‌کند تا این توانایی‌ها را با روایت کردن حرکت قهرمانی و عرفانی نمرودی که به دست مسیح آزاد شد، با هم آشتی دهد.

۶. نتیجه

چه نتیجه‌ای از معرفی این رویکرد می‌توان گرفت؟ اگر می‌خواهیم به درستی روی مباحث تخیل کار کنیم باید ابتدا روی طرح نظری کار کنیم یعنی مفهوم تولد تخیل را تا به امروز مورد بررسی قرار دهیم و سپس نشان دهیم که چگونه می‌توان، از دیدگاه تخیل، به شبکه‌ای از صور قیاسی، موضوع و سبک نوشتاری دست یافت. بدین منظور باید ابتدا ابزار و اطلاعات لازم برای یک نگرش موشکافانه از خیال‌پردازی را معرفی کنیم و آن‌گاه پیش‌فرض‌ها و موضوع مورد مطالعهٔ هر یک از شیوه‌های مطرح‌شده را تعیین کنیم. به همین منظور، به صورتی روش‌مند سعی کردیم، ابتدا، شکل‌های گوناگون از تصاویر «زمان» که نشانه‌ای از مرگ هستند را نشان دهیم. در مقابل «ترس» از «زمانی» که انسان را به طرف مرگ می‌کشاند، سه واکنش وجود دارد:

۱. واکنش وضعیتی؛

۲. واکنش تغذیه‌ای (یا عمل جذب غذا)؛

۳. واکنش جنسی.

واکنش وضعیتی مربوط به منظومهٔ روزانهٔ تخیل و دو واکنش دیگر، مربوط به منظومهٔ شبانهٔ تخیل بودند. در هنگام تقسیم‌بندی تصاویر، نکتهٔ بسیار مهم، از یک طرف، مربوط به «صور زمانی‌ای» است که نماد اضطراب انسان در مقابل مرگ هستند و از طرف دیگر، پاسخ و واکنشی است که انسان به این «صور زمانی» می‌دهد تا بتواند بدین وسیله ابتدا، بر این شرایط انسان که همان مرگ او است غلبه کند و آن‌گاه، بتواند زندگی بدون اضطرابی را به انتها برساند. در واقع،

شورش علیه مرگ و کنترل زمان هر دو پشت و روی یک سکه هستند. در حقیقت، این دو عمل، نیروهای تخیل می‌باشند؛ این‌ها واکنشی دفاعی از طرف انسان بر ضد زمان و مرگ هستند.

اکنون، بار دیگر پرسش‌های مطرح شده در مقدمه را بررسی می‌کنیم و سعی می‌کنیم به آن‌ها پاسخ گوییم. در پاسخ به این پرسش که چرا این یا آن تصویر به ذهن تحمیل می‌شود و دلالت معنایی خاصی را در بر می‌گیرد و چه تصاویر دیگری را به صورت بافتی فرا می‌خواند و یا چه نحو تخیلی را نشان می‌دهد، باید گفت تخیل از قواعد حاکم بر تولیدات خود سود می‌جوید و ساختار و ترکیب نحوی ثابتی دارد. در واقع، این قوانین از پیش تعیین‌شده هستند که حضور این تصاویر را تعیین می‌کنند اما بر این باور هستیم که فرد هم بر این ساختارهای از پیش‌تعیین‌شده تأثیرگذار است، زیرا فرد در بافت فرهنگی خاص خود زندگی کرده است و از آن تأثیرگرفته و تأثیرگذاشته است. نمادگرایی، تولید محیطی است که در آن انسان متحول می‌شود و تغییر می‌کند، نمادگرایی ویژگی‌هایی است که خاص روان انسان است که از میان این ویژگی‌ها باید امیال یا لیبیدوی تعریف‌شده به وسیلهٔ روانکاوی را در نظرگرفت، وانگهی، با در نظر گرفتن سرکوب‌های روانی امیال در ناخودآگاه، نباید اهمیت آن را از آنچه که هست پررنگ‌تر کنیم. واقعیت‌های جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به نیروی مردانگی، تمام این داده‌های بیرونی و عینی ادراک با امیال عمیق ما ادغام می‌شوند تا بازنمایی ما از جهان را درست کنند. بین این دو بعد واقعیت، یکی عینی و دیگری درونی، تخیل رفت و برگشتی دائمی، تبادلی همیشگی را انجام می‌دهد که ژیلبر دوران این عمل رفت و برگشت را مسیر انسان‌شناسی می‌نامد، زیرا این حرکت روان انسانی را متمایز می‌سازد و درست همین مسیر است که تعریف تخیل را مشخص می‌کند. پس تخیل بر اساس نظریهٔ دوران یک پویایی است که بازنمایی جهان را به کمک تأثیر دوگانه، یعنی تأثیر از محیط و از امیال یا همان لیبیدو تعیین می‌کند: از یک طرف، فرمان امیال یا فرمان‌های درونی بازنمایی واقعیت بیرونی را شکل می‌دهند و از طرفی دیگر، الزامات، فرمان‌های عینی محیط کمک به شکل دادن

امیال درونی می‌کنند. تصاویر نمادین که تخیل را تشکیل می‌دهند از این تعامل به وجود می‌آیند یعنی اینکه این تعامل است که این تصاویر را فعال می‌کند و به آن‌ها معنا می‌دهد.

با انتخاب روش‌شناسی ژیلبر دوران در حوزهٔ تخیل دیدیم که او تصاویر ادبی را در دو ابرساختار یا دو نوع نوشتار طبقه‌بندی می‌کند: منظومهٔ روزانه و منظومهٔ شبانه. به نوعی می‌توان گفت به سه نوع نوشتار طبقه‌بندی می‌کند: ۱. ساختارهای قهرمانی (منظومهٔ روزانهٔ تخیل)، ۲. ساختارهای اسرارآمیز و ۳. ساختارهای چرخه‌ای (ساختار ۲ و ۳ در دل منظومهٔ شبانه است). این سه ابرساختار هرکدام به گروهی از محرکه‌ها متصل هستند که این محرکه‌ها را قبلاً در متن نشان دادیم و این محرکه‌ها هستند که نوع نوشتار را تعیین می‌کنند. در حالت ایده‌آل باید این سه‌گونه نوشتار در یک متن حضور داشته باشند. در واقع، از بعد روانکاوی انسانی کامل است که این دو منظومه و یا این سه ابرساختار را در خود داشته باشد، یعنی اینکه او حرکتی رفت و آمدی را بین این دو منظومه انجام دهد. این دو منظومه و یا این سه ابرساختار در متن تنیده شده‌اند و محرکه‌های هر ابرساختار با یکدیگر ترکیب می‌شوند و معنای جدیدی را تولید می‌کنند. حقیقت این است که این محرکه‌ها در یک متن با یکدیگر ترکیب می‌شوند و نحو خاصی را به وجود می‌آورند که به آن نحو تخیل می‌گویند. در یک متن، نحو تخیل آن چیزی است که به خواننده کمک می‌کند تا معنای تصاویر ادبی گوناگون و چند نقشی را که در ارتباط با محرکه‌های مخصوص به همان تصاویری که در متن باز شده‌اند مشخص سازد. به زبانی ساده، نحو تخیل یعنی رابطه و پیوند بین تصاویر ادبی در یک متن و درست این روابط موجود بین تصاویر یک متن است که تولید معنا می‌کند. نحو تخیل این روابط ساختاری را که بین محرکه‌ها و آنگاه بین تصاویر وجود دارد معرفی می‌کند. این عمل مانند همان عملی است که در سازمان نحوی شعر صورت می‌گیرد. برای تجزیه و تحلیل این نحوِ تخیل باید به همان اندازه که به مضمون درونمایه ـ معنای[1] تصاویر اهمیت می‌دهیم به ترتیب واحدهای زبانی گفتار هم توجه کنیم زیرا این دو بعد نوشتار به طور مشترک همدیگر را تغذیه و هدایت می‌کنند.

1. thématico-sémantique

یکی از اهداف این کتاب ارائهٔ روشی علمی در حوزهٔ تخیل است. خواننده با فراگرفتن این روش علمی قادر خواهد بود تا خوانشی از متون کلامی و دیداری داشته باشد. در واقع، با معرفی این روش، ابزار و اطلاعات لازم برای نگرشی موشکافانه در مورد خیال‌پردازی را در اختیار خواهیم گذاشت. یادآوری این نکته بسیار ضروری است که خواننده به کمک این روش خوانشی مکانیکی از متون نخواهد داشت، بلکه خوانش او گفتمانی و در بافت متن است. خوانش گفتمانی این سود را هم خواهد داشت تا این رویکرد و روش علمی را با نگاهی نقادانه مورد ارزیابی قرار دهیم. بدین وسیله می‌توان این روش را با فرهنگ ایرانی بومی‌سازی کرد. وانگهی، این روش این توانایی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا بفهمد چگونه می‌توان، از دیدگاه تخیل، به شبکه‌ای از صور قیاسی، موضوعی و سبک نوشتاری گفته‌پرداز دست یافت.

قبل از ژیلبر دوران، کارل گوستاو یونگ و گاستون باشلار تلاش کردند طبقه‌بندی‌ای از تخیلات داشته باشند. بدین منظور و برای مثال گاستون باشلار سعی کرد ثابت‌های تخیلی را روی چهار عنصر اصلی یعنی آب، آتش، خاک و هوا بنا نهاد. آن‌گاه تمام تصاویر را روی این چهار عنصر قرارداد و آن‌ها را طبقه‌بندی کرد. در ادامهٔ کارهای باشلار، ژیلبر دوران برای پیدا کردن ریشه‌های قوهٔ تخیل سعی کرد فراتر از گاستون باشلار برود. بدین منظور او گونه‌شناسی خود را روی صور نوعی پایه‌ریزی کرد. به نظر دوران نمادها متغیر هستند در حالی که صور نوعی ثابت هستند و در همهٔ فرهنگ‌ها به یک شکل دیده می‌شوند. به همین خاطر می‌توان طبقه‌بندی خود را روی آن‌ها پایه‌ریزی کرد. ژیلبر دوران تصاویر هنری را در مجموعه فعالیت‌های انسانی می‌بیند. مطالعاتی که ژیلبر دوران در ساختارهای انسان‌شناسی تخیل ... انجام داد روانکاوی، نهادهای سنتی، نماد مذهبی، شعر، اسطوره‌شناسی، شمایل‌نگاری یا روانشناسی پاتولوژیک را به یک اندازه می‌پوشاند. هدف از نگارش ساختارهای انسان‌شناسی تخیل ... ارائهٔ تعریفی از معناشناسی ابتدایی از تصاویر هنری است. وانگهی، هدف دیگر او درست کردن طبقه‌بندی از نمادهای مهم قوهٔ تخیل تحت شکل مقوله‌های ترغیب کننده است.

هدف دیگر این کتاب، نشان دادن کارکرد تخیل از نگاه ژیلبر دوران بود. ژیلبر دوران در تمام آثارش سعی کرد خط سیری حرکتی را از فروید تا پل ریکور نشان دهد. در حقیقت، با این عمل او قصد داشت تمام مسیری را که هرمنوتیک از فروید تا پل ریکور طی نموده است نشان دهد و هدف او تأکید دوباره‌ای است بر این نکته: دوگانگی معنایی نمادها، اولین معنای پیام‌آور تعالی در جهان تجسد[1] و در جهان فانی و مرگ را مشخص و فعال می‌سازد و همان‌طوری که ژیلبر دوران در کتاب ساختارهای انسان‌شناسی اشاره می‌کند: مهم‌ترین کارکرد عمومی تخیل نمادین، به روشی اخلاقی، انکار منفی است. و در کتاب تخیل نمادین در پایان قسمت چهارم بیان می‌کند: «تخیل نمادین به شکل پویایی نفی حیاتی،[2] نفی نیستی و نابودی مرگ [و نفی] زمان است».[3]

در پرتو این دوگانگی همیشگی که پل ریکور در هرمنوتیک‌های تضاددار[4] (آنتگونیسم همیشگی که در قلب ساختار نماد انتقال پیدا می‌کرد یعنی دال و معنا) آن را مشاهده کرد، می‌توان این مطلب را اضافه کرد که تخیل نمادین، فعالیت دیالکتیکی روان[5] را تشکیل می‌دهد، به دلیل اینکه در سطح معنای صریح[6] تصویر، یعنی رونوشت احساسات، یا در همان سطح واژگان فرهنگنامه‌ای، تخیل نمادین همیشه معنای ضمنی[7] را ترسیم می‌کند. به عبارتی دیگر می‌توان گفت تخیل نمادین خلاقیت ادراکی را یا ادبیات و شعر آن جمله‌ای را که در عمق محدودیتش (واژگان توانایی انتقال کل معنا را ندارند) خود این محدودیت را نفی می‌کند ترسیم می‌کند و همان‌طور که لوپاسکو[8] می‌گوید «دیالکتیک واقعی سنتزی آرام و تلطیف‌شده نیست، بلکه حضور تنشی از تضادهاست»[9] و در آخرین تحلیل، اگر تعداد زیادی از نمادها، و تعداد زیادی از استعاره‌های شاعرانه، روح و روان انسان‌ها را به حرکت درمی‌آورند، آیا همان‌طور که گاستون باشلار می‌گوید به این دلیل نیست که این نمادها و استعاره‌ها «هورمون‌های» نیروی روانی‌اند.

1. incarnation
2. négation vitale
3. Durand, 1964, *L´imagination symbolique*, p. 116
4. antagoniste
5. esprit
6. sens propre
7. sens figuré
8. Lupasco
9. Ibid., p. 114

هر بار که موضوع نماد و مسائل مربوط به نمادگرایی و مسائل مربوط به رمزگشایی آن مطرح می‌گردد، با مشکلات بسیار مهم و اساسی روبه‌رو می‌شویم و خصوصاً با یک ابهام اساسی مواجه می‌شویم. نه فقط نماد دوگونه معنا دارد (یکی ملموس و صریح و دیگری ضمنی و استعاری)، بلکه طبقه‌بندی نمادها ما را با دو «منظومهٔ» متضاد[1] مواجه می‌سازد که در درون این دو منظومه، تصاویر مرتب و طبقه‌بندی می‌شوند. پس، نه فقط نماد دوگانه است و در دو مقوله طبقه‌بندی می‌شود، بلکه هرمنوتیک هم به همین ترتیب دوگانه است: بعضی از آن‌ها تقلیل‌گرا[2] یا قدیمی[3] و بعضی دیگر به وجودآورنده[4]، گسترش‌دهنده[5] یا اسکاتولوژیک[6] هستند.

این جوهرهٔ دیالکتیکی نماد، روی چندین سطح گسترش پیدا می‌کند. تفکر نمادین برقرارکنندهٔ تعادل است و کارکرد آن و یا حداقل سود آن روی چهار محور به نمایش در می‌آید.

ــ **تعادل حیاتی**[7]: در اولین ظهور، و در همان حالت طبیعی خود، نماد همچون تثبیت‌کنندهٔ تعادل حیاتی است که از درک و آگاهی از مرگ حاصل می‌شود.

ــ **تعادل روانی ـ اجتماعی**[8]: بعد از این اولین ظهور، کارکرد دیگر تخیل تعادل روانی ـ اجتماعی است که این تعادل به صورت تربیتی حاصل می‌شود. در واقع، در این مرحله، نماد برای اصلاح تعادل روانی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

ــ **تعادل انسان‌شناسی**[9]: این کارکرد تشکیل‌دهنده و تثبیت‌کنندهٔ انسانیت یا وحدت تمام روح و روان‌هاست.

در ابتدا کارکرد تعادل حیاتی، تعادل روانی ـ اجتماعی ظاهر می‌شود و بعد از این دو تعادل، تعادل انسان‌شناسی ظهور می‌کند و به شکل پارادوکسی، تمدن غرب این تعادل انسان‌شناسی را تسهیل می‌کند و دلیل این امر این است که تمدن غرب، در مقابل ایکونوکلاسم[10]، در مقابل اسطوره‌زدایی و در مقابل

---

1. antagoniste
2. réductives
3. archéologique
4. instaurative
5. amplificatrice
6. eschatologique
7. équilibre vital
8. équilibre psychosocial
9. équilibre anthropologique
10. iconoclasme

اسطوره‌ستیزی و رمز و رازستیزی یک روند بسیار مهم و عظیمی از بازگشت به اسطوره و اسطوره‌زدایی را پیشنهاد می‌دهد و همان‌طور نورترپ[1] یادآوری می‌کند «موزهٔ تخیل»[2] که در تمام فرهنگ‌ها پخش شده و عمومیت یافته است، عنصر اصلی و اساسی تعادل دوبارهٔ تمام نوع بشر در تمام جهان است و خود ژیلبر دوران[3] بر این باور است که برای نجات غرب باید از شرق کمک گرفت و همچنین باید منظومه‌ها و گروه‌های تصویری که به وسیلهٔ آثار هنری شرقیان انتقال داده می‌شود پذیرفت. در حقیقت با کمک شرق، تنها راه تثبیت کردن تعادل انسانی واقعی را در تمام سطوح امکان‌پذیر می‌کند. او بر این باور است که خرد و علم انسان‌ها را فقط به پدیده‌ها متصل می‌کنند، در حالی که آنچه انسان‌ها را به یکدیگر متصل می‌کند (علی‌رغم خوشی‌ها و بدبختی‌هایشان) همان بازنمایی‌های[4] عاطفی است (زیرا انسان‌ها با آن‌ها زندگی کرده و آن‌ها را تجربه کرده‌اند) که امپراتوری تصاویر آن‌ها را می‌سازد و در پشت این «موزهٔ تخیل»، در پشت این مجسمه‌ها و ... باید موزهٔ بسیار بزرگ‌تر و عظیم‌تری را در نظر گرفت و آن موزهٔ شاعران است. جُنگ شاعران و گلچین نظم و نثر آن‌ها این موزه را عمومیت می‌بخشد و درست در همین زمان است که انسان‌شناسی تخیل می‌تواند تشکیل شود. هدف این انسان‌شناسی فقط تبدیل شدن به کلکسیونی از تصاویر هنری و استعاره‌ها و درونمایه‌های شاعرانه نیست، بلکه هدف دیگر آن این است که تابلویی گوناگون از امیدها و ترس‌های نوع بشر را درست کنند تا هر کس بتواند خودش را در آن ببیند و خود را در آن تأیید کند. زیرا همان‌طور که ژان لاکروئا[5] می‌گوید: «روان فقط زمانی می‌تواند خود را در اثر بیابد که به روشی خود را در آن بشناسد».[6] آنچه را که انسان‌شناسی قوهٔ تخیل اجازه می‌دهد و تنها هم همین را می‌خواهد انجام دهد، شناختن دوبارهٔ همین روح و روان نوع بشر در اثر است و این شناختن چه در تفکر انسان ابتدایی و چه در تفکر انسان مدرن، چه در تفکر انسان عادی و چه در تفکر انسانی که از لحاظ روانی آسیب دیده است صورت می‌گیرد.

1. Northrop
2. Durand, 1964, *L'imagination symbolique*, p. 124
3. Ibid
4. représentations
5. Jean Lacroix
6. Ibid., p. 125

ژیلبر دوران در مقابل این خوش‌بینی لوی استروس که اعلام می‌کرد «انسان همیشه خیلی خوب فکر کرده است» و با بررسی این موضوع که نوع بشر همیشه دارای «این استعداد و توانایی دائمی» است، اعلام می‌کند که علی‌رغم این سخن او با این حرف هم‌عقیده نیست. او فکر نمی‌کند که این دوام و بقا و این جهانی بودن صرفاً در «منظومهٔ روزانه» باشد، یعنی در تفکر تحلیلی که منطق ارسطویی تمدن غرب شکل و الگو می‌دهد. برعکس، ژیلبر دوران بر این باور است که امید نوع بشر، یعنی آنچه که تفکر انسان را پویا می‌کند، به وسیلهٔ دو قطب متضاد دو قطبی می‌شود و به دور این دو قطب تصاویر، به نوبت، اسطوره‌ها، تخیلات[1] و شعرهای انسان‌ها به گردش در می‌آیند. جهانی بودن تخیل در یک دوگانگی پیوسته[2] پخش می‌شود. در یک کلام، ژیلبر دوران نه این منظومهٔ روزانه را و نه منظومهٔ شبانه را برتری نمی‌بخشد، بلکه از نگاه او انسان کامل در حال رفت و آمد از منظومه‌ای به منظومهٔ دیگر است.

نتیجه اینکه انسان حیوانی است که مقاومت و پایداری می‌کند؛ بهتر بگوییم: انسان باید مقاومت و پایداری کند؛ به دلیل شرایط انسانی بودنش، نمی‌تواند این کار را انجام ندهد. در مقابل حملات جهان، انسان مجبور است مقابله به مثل کند تا فیزیک و روحش را نجات دهد و برای نجات خود، او در جست‌وجوی جهان واقعی دیگری است تا حقیقت خود را پیدا کند و رهایی خود از شرایط انسانی‌اش را به دست آورد. پس، به همین خاطر منظومهٔ روزانه همچون منظومهٔ شبانه، تخیل نمادین را در دو قطب سازمان‌دهی می‌کند. این دو قطب همیشه به طرف یک تعالی بی‌پایان و جاودانه هدایت می‌شوند که همیشه به صورت ارزش عالی مطرح می‌شوند و بالاخره، با تثبیت کردن زندگی در مقابل مرگ، با برقراری نظم در مقابل بی‌نظمی و ناثباتی روان ـ اجتماعی و آن‌گاه، بعد از پیوند تمام اسطوره‌ها و شعرها با یکدیگر؛ و بعد از خلق کردن انسان به عنوان انسان نمادین[3]، نماد (در مقابل تخریب مطمئن جهان) منطقه‌ای مافوق و متعالی و با ارزش عالی[4] را به وجود می‌آورد. نماد جهانی را که می‌گذرد و در

1. rêveries
2. choérent
3. homo symbolicus
4. suprême valeur

مقابل موجودی[1] که نمی‌گذرد و آغاز جاودانهٔ جهان به او تعلق دارد، به حالت تعادل می‌رساند و درست در همین جاست که نماد به شهود[2] باز می‌شود و انسان از شرایط انسانی‌اش رها می‌شود.

در انتها، برای اینکه دریچه‌ای برای مطالعات بعدی گشوده باشیم، با پرسشی کتاب را به پایان می‌رسانیم: آیا برخلاف روش ژیلبر دوران که به مفهوم توجه می‌کند، می‌توان روشی را جست‌وجو نمود که بر اساس آن بتوان بازگشتی به خلاقیت زبان آغاز نمود؟ بر این باور هستیم که این بازگشت به خلاقیت زبانی کاملاً ضروری است زیرا بدین وسیله می‌توان بین تخیل و زبان ارتباط و پیوند برقرارکرد و آن دو را با یکدیگر آشتی داد.

1. Être

2. théophanie

کتابنامه

منابع فارسی

باشلار، گاستون، روانکاوی آتش، جلال ستاری، انتشارات توس، تهران
______، شعلهٔ شمع، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۷
بهرنگی، صمد، قصه‌های بهرنگی، دو گربه روی دیوار، انتشارات دنیا ـ انتشارات روزبهان، تهران، ۱۳۶۵
______، قصه‌های بهرنگی، ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، انتشارات دنیا ـ انتشارات روزبهان، تهران، ۱۳۶۵
داوودی، علی مراد، عقل در حکمت مشاء، انتشارات دهخدا، تهران، ۱۳۴۹
رستگار فسائی، منصور، اژدها در اساطیر ایران، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۹
سنت اگزوپری، آنتون، شازده کوچولو، ترجمهٔ محمد قاضی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری موسسهٔ امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۲
شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، آگاه، تهران، ۱۳۷۸
صادقی، بهرام، سنگر و قمقمه‌های خالی، کتاب زمان، تهران
فردوسی، شاهنامه، به تصحیح ژول مول با مقدمهٔ دکتر محمدامین ریاحی، انتشارات سخن، تهران، پاییز ۱۳۷۱
کامو، آلبر، بیگانه، ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم، نشر نشانه، تهران، ۱۳۷۱
کربن، هانری، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی، ترجمهٔ دکتر انشاءاللّه رحمتی، انتشارات جامی، تهران، ۱۳۸۴
______، فلسفهٔ اسلامی، ترجمهٔ جواد طباطبایی، انتشارات کویر، تهران، ۱۳۷۷

______، فلسفهٔ ایرانی و فلسفهٔ تطبیقی، ترجمهٔ جواد طباطبایی، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۹

کرّل، لوئیس، ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب، ترجمهٔ محمدتقی بهرامی حرّان، انتشارات جام (کتاب‌های ستاره)، تهران، ۱۳۷۴

محمدی، محمد، فانتزی در ادبیات کودکان، نشر روزگار، تهران، زمستان ۱۳۷۸

محمدی، محمد هادی، فضانوردان در کورهٔ آجرپزی؛ انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹

______، گاوهای آرزو، انتشارات خانهٔ ادبیات، تهران، ۱۳۷۸

محمدی، محمد هادی و علی عباسی، صمد ساختار یک اسطوره، نشر چیستا، تهران، ۱۳۸۱

منابع فرانسه

Bachelard, Gaston, 1940, *La Philosophie du non*, P.U.F., Paris

______ , 1938, *Psychanalyse du feu*. Gallimard, Paris

______ , 1939, *Lautréamont*, Corti, Paris

______ , 1942, *L'Eau et les rêves*, Corti, Paris

______ , 1943, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris

______ , 1947, *La Formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris

______ , 1948, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris

______ , 1949, *Le Rationalisme appliqué*, P.U.F., Paris

______ , 1957, *La Poétique de l'Espace*. P.U.F., Paris

______ , 1960, *La Poétique de la rêverie*. P.U.F., Paris

Balzac, 1979, *Melmoth réconcilié,* in La comédie humaine, x, Paris NRF Gallimard, "Bibliothéque de la pléiade"

Barthes, Roland, 1982, *Le Texte et l'image*, catalogue de l'exposition organisée par la Ville de Paris au Pavillon des Arts (mai - août 1986), Paris - Musées

Burgos, Jean, 1982, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Éd. Seuil

Chandes, Gérard, 1986, *Le Serpent, la femme et l'épée:* recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval: Chrétien de Troyes, Amsterdam, Editions Rodopi B. V

Chelebourg, Christian, 2000, *L'imaginaire littéraire*, Éd. Nathan

Chevalier, Jean and Alain, Gheerberant, 1969, ***Dictionnaire des symboles***, Paris, Editions Robert Laffont / Jupiter

Clebert, Jean-Claud, 1971, ***Bestiaire Fabuleux***, Paris, Editions Albin Michel

Corbin, H., 1976, Prologue au "*Récit de l'archange empourpré* (`*Aql-e Sorkh*)", *dans* Sohravardï, ***Shaykh al-Ishraq***. *L'archange emproupré*. Quinze traités récits mystiques. Paris, Fayard

Diel, Paul, 1975, *Le symbolisme dans la bible*, Editions Payot, Collection "Petite bibliothèque Payot"

Durand, Gilbert, 1969, "Méthodologie de l'imaginaire", dans Cicé, (*Méthodologie de l'imaginaire*)

——— , 1996, *Introduction á la mythodologie, Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, "La pensée et le sacré"

Durand, Gilbert, Cite Henry Corbin, 1961, ***Physiologie de l'homme dans le soufisme iranien***, *dans Le volume collectif ombre et lumière*, Paris, Desclée de Brouwer

——— , 1964, *Histoire de la philisophie islamique*, Paris, Gallimard

——— , 1953, *Psychanalyse de la neige*, In "Mercure de France", Paris, août

——— , 1959, *Lucien Leuwen, ou l'héroïsme à l'envers*, In "Stendahal Club"

______ , 1961, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Contribution à l'esthétique du romanesque, Corti

______ , 1962, *Les Trois Niveaux de formation du symbolisme*, In "Cahiers internationaux de symbolisme", Bruxelles

______ , 1963, *L'Occident iconoclaste*, Contribution à l'histoire du symbolisme, "Cahiers intern. de symbolisme", Bruxelles

______ , 1969, "Méthodologie de l'imaginaire", dans Cicé, (*Méthodologie de l'imaginaire)*

______ , 1979, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris

______ , 1980, "Science et conscience dans l'oeuvre de Gaston Bachelard", *dans l'âme tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris, Denoël

______ , 1989, *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige/PUF (2e édition)

______ , 1992, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Éd. Dunod, Paris, 11 édition

______ , 1996, *Science de l'homme et tradition, Le nouvel esprit anthropologique,* Paris, Albin Michel

Eliade, M., 1940 - 1941, *La Mandragore et les Mythes de la naissance miraculeuse*, in "Zalmoxis", t. III

______ , 1949, *Traité d'Histoire des religions*, Payot, Paris

______ , 1951, *Le Céamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris

______ , 1949, *Le Mythe de l'étemel retour, archétypes et répétition,* Les Essais, Paris

Francastel, Pierre, 1983, *L'Image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël-Gauthier, Collection "Médiations"

Hugo, Victor, 1985, *Châtiments*, in *Œuvres complètes; Poésie*, II, Paris, Robert Laffont "Bouquins"; "Lux", V, v.237-248

Nodier, C., 1982, *La Fée aux Miettes*, in *La Fée aux Miettes*, précede de, smarra et de *Trilby*, Paris, Gallimard, "Follio"

Toarnier, M., 1972, *Vendredi ou Les limbes du pacifique*, Paris, Gallimard, "Follio"

Verne, J., 1991, *Les Indes noirs*, Paris, Librairie Générale Française, "Le Livre de poche"

مقالات منتشرشده از مؤلف

«بررسی تخیل، اندیشه و طرح در آثار جلال آل احمد»، گزیدهٔ مقالات یادمان جلال آل احمد، دفتر مطالعات ادبیات داستانی، شهریور ۱۳۸۱

«بررسی گره در طرح داستانی نخل» (اثر مرادی کرمانی)، پژوهشنامه، فصلنامهٔ پژوهشی تحلیلی و آموزشی، شمارهٔ ۳۳ و ۳۴، تابستان و پاییز ۱۳۸۲

«ترس از «زمان» نزد شخصیت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی» (مورد مطالعه: جای خالی سلوچ)، پژوهشنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی شهید بهشتی، شمارهٔ ۵۷، بهار ۱۳۸۷

«جایگاه منِ فردی یا منِ خلاق»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، ویژهٔ نشانه‌شناسی هنر، شمارهٔ ۸، بهار ۱۳۸۷

«جلال شباهنگی از دیدگاه گاستون باشلار»، فرهنگستان هنر، مجموعهٔ مقالات هم‌اندیشی‌ها، ۴ (مقالات اولین هم‌اندیشی هنر و عناصر طبیعت ـ آب، خاک، هوا و آتش)، پاییز ۱۳۸۴

«دیالکتیک تخیل در فضانوردان در کورهٔ آجرپزی» (اثر محمدهادی محمدی)، عشق سوم، مجموعهٔ مقالات تخصصی، شمارهٔ ۲، پاییز ۱۳۸۲

«طبقه‌بندی تخیلات بر اساس روش نقد ادبی جدید» (روش ژیلبر دوران و

گاستون باشلار)، پژوهشنامهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۲۹، بهار ۱۳۸۰
«طبقه‌بندی و کارکرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران»، فرهنگستان هنر، مجموعهٔ مقالات هم‌اندیشی‌ها، ۳ (مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری)، ۱۳۸۴
«کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان»، فرهنگستان هنر، مجموعهٔ مقالات هم‌اندیشی‌ها، ۱۴ (مقالات دومین هم‌اندیشی تخیل‌شناسی هنر)، پاییز ۱۳۸۸
«معرفی نظریه و روش‌شناسی نحو تخیل نزد ژان بورگوس»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، ویژهٔ نشانه‌شناسی هنر، خرداد و تیر ۱۳۸۶
«منظومهٔ شبانه و منظومهٔ روزانه»، کتاب ماه، شمارهٔ ۴۶ و ۴۷، ۱۳۸۰
«نقاب‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی»، فرهنگستان هنر، مجموعهٔ مقالات هم‌اندیشی‌ها، ۵ (مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری)، شمارهٔ ۵، تابستان ۱۳۸۵
«نقد اسطوره‌ای ـ تخیلی»، ماهنامهٔ فرهنگی، اجتماعی، ادبی کارنامه، شمارهٔ ۴۳، ۱۳۸۳
«نقد و بررسی آثار داوود غفارزادگان» (تخیل روایت و شکل‌شناسی در آثار داوود غفارزادگان)، پژوهشنامه، فصلنامهٔ پژوهشی تحلیلی و آموزشی، شمارهٔ ۳۰، پاییز ۱۳۸۱
«نقد و بررسی آثار عموزاده خلیلی» (اندیشه‌شناسی، ساختارشناسی، شخصیت‌شناسی)، پژوهشنامه، فصلنامهٔ پژوهشی تحلیلی و آموزشی، شمارهٔ ۲۶، پاییز ۱۳۸۰
«نقد و بررسی آثار محمدرضا بایرانی» (بررسی ساختاری و تخیل‌شناسی بر اساس روش‌های نقد ادبی جدید)، پژوهشنامه، فصلنامهٔ پژوهشی تحلیلی و آموزشی، شمارهٔ ۲۹، تابستان ۱۳۸۱
«نقد و بررسی آثار محمدهادی محمدی» (بررسی علمی بر ساختار، بر مدل کنشگرها و بر تخیل مکان در روایت گاوهای آرزو)، پژوهشنامه، فصلنامهٔ پژوهشی تحلیلی و آموزشی، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۳۸۰

فهرست اعلام

آ

آکوئینی، سنت توماس: ۴۳
آلن: ۸
آلیس در سرزمین عجایب: ۱۱۴

ا

ابن رشد: ۲۴ ـ ۲۷، ۴۲
ابن سینا / ابوعلی سینا: ۱۸، ۱۹، ۲۵ ـ ۲۷، ۴۲
ابن عربی: ۱۹ ـ ۲۱، ۴۲
ابوالبرکات بغدادی: ۲۶
ابوعلی سینا ← ابن سینا
اتو، رادولف: ۴۸
اژدها در اساطیر ایران: ۱۵۱
استاندال: ۱۰، ۶۳
استژروالد، دیان: ۴۱
اشپنگلر، اوسوالت: ۴۷، ۵۶
افسانهٔ سن ژولین مهمان‌نواز: ۱۳۳، ۲۰۵ ـ ۲۱۷
افسانهٔ قرن‌ها: ۱۳۱
الیاده، میرچا: ۶، ۴۸، ۶۱
انحطاط غرب: ۵۶
اورفه: ۴۲

ب

بارت، لاکروز رونالد: ۹، ۵۹
باشلار، گاستون: ۲، ۳، ۶، ۸، ۱۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲ ـ ۴۱، ۵۷، ۵۹، ۲۲۲، ۲۲۳
بالزاک، اونوره دو: ۹۸
بتچرو: ۷۷
برثال، میشل: ۴۷
بردیاف، نیکولا: ۵۴
برونسویک: ۸
بودلر، شارل: ۱۰
بوش، ژروم ائکن: ۱۰

بولتمان، رودولف: ۴۶، ۴۷
بولگاکوف، سرژ: ۵۴
بومه، یاکوب: ۲۰، ۵۴
بهرنگی، صمد: ۱۳۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۱، ۱۸۵
بیگانه: ۱۱۱، ۱۳۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۷۳، ۱۷۴
بینگن، هیدرگراد دو: ۵۳
بینوایان: ۱۰۴

پ

پاراسلسوس، تئوفراستوس: ۲۰، ۵۴، ۵۵
پاسکال، بلز: ۴۱
پاسکولی، مارتین دو: ۵۴
پروست، مارسل: ۱۰
پوئش، آنری شارل: ۶
پورتمان، آدولف: ۶
پورداش، ژان: ۵۴
پیرانزه: ۱۰۳

ت

تاریخ فلسفهٔ اسلامی: ۲۵
تخیل خلاق در عرفان ابن عربی: ۱۹
تخیل نمادین: ۶، ۸، ۹، ۱۱، ۱۲، ۲۲۳

تورنیه، میشل: ۱۱۸

خ

خانهٔ پری با خرت و پرت‌هایش: ۱۲۰

د

دانش و معرفت انسان و سنت، روح جدید انسان‌شناسی: ۱۱، ۴۱، ۴۲، ۴۵ ـ ۴۷، ۴۹، ۵۱، ۵۳
دِشان، پُل: ۵
دکارت، رنه: ۱، ۲، ۴۱، ۴۴، ۵۰، ۵۳
دوران، ژیلبر: ۲، ۳، ۵، ۶، ۸، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۷، ۱۹، ۲۹، ۳۱، ۳۸ ـ ۸۱، ۸۴، ۹۴، ۹۹، ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۲۲، ۱۲۸ ـ ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۴۰، ۱۷۲، ۲۰۰، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۷، ۲۲۰ ـ ۲۲۷
دورر، آلبرشت: ۱۰
دومزیل، ژرژ: ۸
دیالکتیک مدتِ زمان: ۲۹
دیلتای، ویلهلم: ۴۷

ر

رامبرانت: ۱۰
رستگار فسائی، منصور: ۱۵۱

رمان مربوط به جسد مومیایی: ۱۰۱
رمبو، آرتور: ۲۰۱، ۲۰۴
روانکاوی آتش: ۸، ۲۹، ۳۴، ۳۷، ۵۸، ۵۹
روبنس، پیتر پل: ۱۰
روح جدید علمی: ۲۹
روژمون ـ دُنی دو: ۶۶
رونان، ارنست: ۴۷
رویشلین، یوهانس: ۵۴
ریشار، ژان پل: ۲
ریکور کریگم، پل: ۴۶، ۴۷

ز

زولا، امیل: ۱۰

ژ

ژول ورن ← ورن، ژول
ژید، آندره: ۱۰

س

ساختارهای انسان‌شناسی قوهٔ تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی: ۳، ۶، ۸، ۹، ۳۸ ـ ۴۰، ۵۹، ۶۰، ۶۴، ۷۳ ـ ۷۵، ۷۷، ۸۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۵
سارتر، ژان پل: ۲، ۵۹، ۱۷۰
ساروکین، پترین: ۵۶، ۵۷
سپیده‌دم: ۱۳۳، ۲۰۱ ـ ۲۰۵
ستاری، جلال: ۳۷
سرزمین‌های سیاه: ۱۱۳
سلاویوف، ولادیمیر: ۵۴
سلیه، لئون: ۵
سمنانی، علاءالدوله: ۵۰
سنت اگزوپری، آنتوان دو: ۸۹
سنت برنارد: ۴۳
سن تیری، گیوم دو: ۴۳
سنگر و قمقمه‌های خالی: ۱۳۳
سن مارتن، کلود دو: ۵۴
سوسور، فردینان دو: ۷۲
سه الههٔ جهنم: ۲۰۷، ۲۰۸
سه پارچه از پشم بز: ۲۰۷
سهروردی: ۲۸
سه قصه: ۲۰۵

ش

شازده کوچولو: ۸۹
شاهنامه: ۱۳۸ ـ ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۳
شعلهٔ شمع: ۲۹
شلبورگ، کریستیان: ۱۹
شلی، پرسی بیش: ۱۰
شون، دانیل: ۷

ص

صادقی، بهرام: ۱۳۳
صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر، از نقد اسطوره‌ای تا تحلیل اسطوره‌ای: ۹، ۶۰، ۶۱

ط

طاعون: ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۰، ۱۶۲

ع

عاقبت شیطان: ۲۱۱

ف

فدون، داستان: ۱۴
فردا در راه است، داستان: ۱۳۳
فردوسی، ابوالقاسم: ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۳
فروید، زیگموند: ۳۳ ـ ۳۵، ۵۲، ۲۲۳
فضانوردان در کورهٔ آجرپزی: ۱۳۳، ۱۸۶، ۱۹۵ ـ ۲۰۰
فلاد، روبر: ۵۴
فلامل، نیکولس: ۵۴
فلسفهٔ جاودانی: ۴۲
فلسفهٔ نه: ۲۹
فلوبر، گوستاو: ۱۳۳، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۷
فوکو، میشل: ۱۱، ۴۲
فیسن، مارسیل: ۵۴

ق

قصه‌های بهرنگی، دو گربه روی دیوار: ۱۳۳، ۱۷۴ ـ ۱۷۸، ۱۸۰
قصه‌های بهرنگی، ۲۴ ساعت در خواب و بیداری: ۱۳۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸ ـ ۱۸۸

ک

کارتسهاوزن، کارل وان: ۵۴
کاسیرر، ارنست: ۴۷
کامو، آلبر: ۱۱۱، ۱۳۳، ۱۵۳ - ۱۵۵، ۱۶۲، ۱۷۰
کانت، امانوئل: ۴۷
کُربَن، هانری: ۳، ۶، ۱۸ ـ ۲۹، ۴۱ - ۴۳، ۴۹ ـ ۵۱
کرنیی، کارولی: ۶
کورنی، پیر: ۱۲۷، ۱۲۸
کیرشبرژر: ۵۴

گ

گالیله، گالیلئو: ۴۴
گاوهای آرزو: ۱۳۳، ۱۸۶ ـ ۱۹۵

گوته، یوهان وولف گانگ فون: ۵۶
گوده، فیلیپ: ۱۴
گویا: ۱۰

ل

لاکروئا، ژان: ۲۲۵
لالاند، آندره: ۱۴
لوئازی، آلفرد: ۴۷
لوپاسکو: ۲۲۳
لوسید، قطعهٔ موسیقی: ۱۲۷
لوی استروس، کلود: ۸، ۲۲۶

م

مالریو: ۹، ۵۹
مایرینگ: ۱۰
مجازات‌ها: ۱۳۰
محمدی، محمدهادی: ۱۳۳، ۱۸۶، ۱۸۷، ۲۰۰
مرد انگلیسی خورندهٔ تریاک: ۱۰۳
مستر، گزاویه دو: ۱۰
ملاصدرای شیرازی: ۱۹، ۲۵، ۵۳
ملموس التیام‌یافته: ۹۸
مورون، شارل: ۶۱، ۶۲
موسه، آلفرد دو: ۱۰۳
مولر، ماکس: ۴۷
مهرگان، مجید: ۱۳۸
میدان تخیل: ۷
میراندوله، ژان پیک دو لا: ۵۴

ن

نبرد کشیش و امپراتور: ۲۱۷
نتسهایم، اگریپا دو: ۵۴
نقد خود ناب: ۴۷
نودیه، شارل: ۱۲۰
نورترپ: ۲۲۵

و

وایگل، والنتین: ۵۴
ورلن، پل: ۱۲۵
ورن، ژول: ۱۱۳، ۱۱۴
ونریش، هارالد: ۲۰۳
ویکتور هوگو ← هوگو، ویکتور
ویلنوو، آرنو دو: ۵۴

ه

هس: ۱۰
هوگو، ویکتور: ۱۰۴، ۱۲۸ ـ ۱۳۰، ۲۱۱

ی

یونگ، کارل گوستاو: ۶، ۱۰، ۱۴، ۱۸، ۴۱، ۴۸، ۵۲، ۵۷، ۶۹، ۲۲۲

فهرست راهنمای موضوعی

آ

آب: ۳۰، ۳۸، ۷۸
آتش: ۳۰، ۳۵، ۳۸، ۷۸، ۱۲۵

ا

اسطوره: ۳۹، ۴۹، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۶۷، ۷۱، ۷۴، ۱۲۴؛ ~ آغازین ۶۲؛ رابطهٔ ~ و زمان ۷۴؛ روش‌شناسی ~ ای ۴۰؛ ~ سیزیف ۱۵۴، ۱۷۰؛ شباهت ~ و زمان ۶۴؛ شمشیر ~ ای ۱۷۰؛ ~ شخصی ۶۲؛ شخصیت‌های ~ ای ۴۸، ۶۵؛ قهرمانان ~ ای ۱۷۰؛ معرفت‌شناسی ~ ۳۸؛ نقد ~ ۱۰، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۶
اسطوره‌زدایی: ۴۶؛ ~ ماکس مولر ۴۷؛ ~ میشل برتال ۴۷
اسطوره‌شناسی: ۱۱، ۱۵، ۴۹، ۲۰۹؛ ~ ماه ـ کشاورزی ۲۱۰
اسکیزوفرنی: ۹۷، ۱۰۵
اسلام: ۴۱
اصالت: ~ تاریخی ۴۸؛ ~ عینی ۴۴
انسان: ~ اندیشه‌ورز ۴۲؛ ~ نمادین ۱۴

ب

بازنمایی: ~ تمثیلی ۱۴؛ ~ نمادین ۱۴
بزرگ‌نمایی: ۱۰۳

پ

پدیدارشناسی: ~ هانری کربن ۲۲؛ ~ هوسرلی ۲۳
پوزیتیویسم / تجربه‌گرایی: ۴۶، ۴۷

پویایی تضادی: ۱۰۷

ت

تابلو نقاشی: ۱۳۳
تجربه‌گرایی ← پوزیتیویسم
تجلی: ۲۱، ۲۶، ۵۱
تخیل / خیال: ۱، ۱۷، ۲۰، ۵۹، ۷۱، ۷۴، ۲۲۲، ۲۲۵؛ ~ آگاهانه ۳۴، ۳۵؛ ~ اجتماعی فرهنگی ۶۶؛ ~ از لحاظ روانکاو ۳۳؛ ~ اسطوره‌ای ۶۰؛ انسان‌شناسی ~ ۵؛ انواع ~ ۳۸؛ تحلیل تطبیقی ~ در «جنگ رستم با اژدها» ۱۳۸ ـ ۱۴۰؛ تحلیل تطبیقی ~ در «جنگ رستم با ارژنگ‌دیو» ۱۳۸ ـ ۱۴۰؛ تحلیل تطبیقی ~ در «نبرد گشتاسب و اژدها» ۱۳۸؛ ~ خلاق ۳۶؛ ریشهٔ ~ ۲۹؛ ساختار تاریخی ~ ۱۲۸؛ ~ شکلی ۳۷؛ طبقه‌بندی ~ ۷۷ ـ ۱۳۲؛ کارکرد آشکارکنندهٔ ~ ۱؛ کارکرد جبرانی ~ ۱؛ کارکرد رهایی‌بخش ~ ۱؛ ~ مادی ۳۷؛ ~ مکان ۱۸۸؛ منظومهٔ روزانهٔ ~ ۷۹ ـ ۹۶، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۶؛ منظومهٔ شبانهٔ ~ ۷۹، ۸۸ ـ ۹۶، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۶۵، ۱۷۶، ۱۸۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۲۶؛ ~ نزد عرفا ۱۹ ـ ۲۲؛ نقد دنیای ~ گاستون باشلار ۳۴، ۳۵
تخیل‌شناسی: ۵، ۶
تصویر / تصاویر: ~ ادبی ۳۱، ۳۲، ۳۷؛ ~ تناقضی ۱۰۷؛ ~ حیوانی ۱۸۹؛ رابطهٔ ~ و نماد ۷۱ ـ ۷۳؛ ~ سقوط ۹۱؛ ~ کائوتیک ۱۳۶، ۱۶۰، ۱۶۱؛ ~ کرونوس ۱۲۲؛ ~ گالیوری ۹۹، ۱۰۸؛ ~ مادی ۳۹؛ ~ مینیاتوری ۱۰۸
تفکر: ~ اسطوره‌ای ۶۱؛ ~ اورفیک ۴۲؛ ~ تجربه‌گرای افراطی علمی ۴۴؛ قطبی‌شدن ~ ۱۶۹
تمثیل: ۱۳ ـ ۱۵
تناقض: ۱۲۵
تناقض‌گویی: ۱۰۵، ۱۱۱

ج

جسم کیهانی: ۵۵
جمع اضداد: ۱۸۶

جهان مثالی: ۵۲

چ

چرخهٔ روزانه: ۲۰۳
چرخهٔ سالانه: ۲۰۳

ح

حلول: ۲۶، ۲۷

خ

خاک: ۳۰، ۳۸، ۷۸
خوانش گفتمانی: ۳
خیال ← تخیل

د

دورنمایه: ~ زنا ۱۷۳؛ ~ کورشدگی ۱۷۳
دوقطبی: ۷۸
دوگانه‌اندیشی: ۱۷۸

ر

رمان: ۶۴؛ شباهت ~ و اسطوره ۶۴
روانکاوی: ~ آتش ۳۴؛ ~ گاستون باشلار ۳۴؛ ~ زیگموند فروید ۳۴

ز

زیبایی‌شناسی: ~ ادراکی ۶۳؛ ~ مدلول ۶۳

س

ساختار: ~ اسرارآمیز یا آنتی‌فرازیک ۹۴ ـ ۹۶، ۱۰۵ ـ ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۸۶؛ ~ ترکیبی یا دراماتیک ۹۴ ـ ۹۶، ۱۰۵، ۱۲۲؛ ~ تضادی ۱۰۷؛ ~ تاریخی تخیل ۱۲۸؛ ~ تفاوت‌نما ۱۲۷؛ ~ ریخت‌پریش ۹۴ ـ ۹۶، ۱۰۳؛ ~ ماه‌گونه ۲۰۷
ساختارگرایان: ۵۹
ساختارگرایی: ۵۹
سرکوب‌های روانی: ۷۵

ش

شبکهٔ معنایی: ۱۸۸
شبیه‌سازی: ۱۰۶
شخصیت: ~ داستانی ۱۰۶؛ ~های اسطوره‌ای ۴۸، ۶۵
شناخت: ~ شاعرانه ۳۱؛ ~ عقلایی ۳۱؛ ~ متافیزیک ۵۷
شهود: ۳۴؛ ~ اولین ۳۰

ع

عقده: ~ آمپدوکل ۳۵، ۹۳؛ ~ پرومته ۳۵، ۶۱؛ ~ فرهنگی ۳۵، ۳۶؛ ~ نوالیس ۳۵، ۹۳؛ ~ هافمن ۳۵

عقل: ~ فعال ۲۴ ـ ۲۷؛ ~ هیولانی ۲۴، ۲۵

عقل‌گرایی: ~ استقرایی ۵۴

عکس‌العمل: ~ اصلی ۷۸؛ ~ بلعیدنی ۶۸؛ ~ تغذیه‌ای ۶۸، ۷۹، ۸۰، ۹۵، ۲۱۹؛ ~ غالب ۷۸، ۹۲، ۹۵؛ ~ مسلط رفتاری ۱۰۳؛ ~ مقاربتی ۷۹، ۸۰، ۹۵، ۲۱۹؛ ~ موقعیتی ۷۹، ۹۵؛ ~ وضعیتی ۶۸، ۲۱۹

عکس‌العمل‌شناسی: ۷۷، ۷۹

علم: ~ رازورزانه ۵۵؛ ~ شهودی ۳۰

علیت‌گرایی: ~ منطقی ۵۴، ۵۵

عینیت‌گرایی: ۵۴، ۵۵

ف

فرجام‌شناسی: ۴۶

فلسفه: ~ اسلامی ۴۹، ۵۰؛ ~ رازورزانه ۴۱، ۵۳، ۵۵، ۵۷؛ ~ غرب ۴۹؛ ~ مسیحیت ۴۹

ق

قرینه‌سازی: ۱۰۳

قطب مرگ و زندگی: ۱۹۵

ک

کائوتیک: تصاویر ~ ۱۳۶، ۱۶۰، ۱۶۱؛ حرکت ~ ۱۴۶

کلیت‌گرایی: ۵۴، ۵۵

کوژیتو: ۵۳، ۵۷

کهن‌الگو: ۴۸، ۵۳، ۶۳، ۶۹ ـ ۷۱، ۷۷؛ ~ ی جهنم ۱۶۱؛ ~ حیوانی ۱۶۰ ـ ۱۶۲

ل

لاادری‌گری: ۴۵

لیبیدو: ۷۵، ۲۲۰

م

مُثُل خیالی: ۲۱

محرکه: ۶۹، ۷۱، ۲۰۲؛ ~های آهنگ‌دار ۶۸؛ ~های پایین‌رو ۶۸؛ ~های جداکننده ۶۸؛ ~های عمودی ۶۸

معرفت‌شناسی ۴۰؛ ~ اسطوره ۳۸؛ ~ ژیلبر دوران ۱۷ ـ ۳۸

مکاشفه: ۳۴

میتم: ۶۴، ۶۵، ۱۷۳، ۲۱۱؛ ـ جنگ ۲۱۱؛ ـ شکار ۲۱۱

ن

نحو دیالکتیکی: ۲۰۲
نشانه: ۱۳؛ ـ اختیاری ۱۳؛ ـ تمثیلی ۱۴
نقد: ـ ادبی ژیلبر دوران ۵۹ـ ۱۲۲؛ ـ اسطوره‌ای ۱۰، ۶۰، ۶۲، ۶۳، ۶۶؛ ـ تحلیلی ۶۶؛ ـ روانکاوی ۶۰
نماد: ۱۴، ۱۵، ۴۶، ۷۰، ۷۱، ۱۳۳، ۲۲۴؛ ـ تاریکی ۱۴۱؛ ـ تماشایی ۹۹، ۱۵۵؛ ـ جداکننده ۸۷؛ ـ چرخه‌ای ۱۲۲، ۱۲۹؛ ـ حیوانی ماه ـ کشاورزی ۱۳۱؛ ـ خلوتگاه و اقسام آن ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰؛ ـ روشنایی ۸۷؛ ـ ریخت‌پریشی ۱۰۹؛ ـ ریخت‌تاریکی ۸۴، ۸۷، ۸۸، ۱۰۳، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۶۳، ۱۹۶؛ ـ ریخت‌حیوانی ۸۴، ۸۷، ۸۸، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۷۲، ۱۹۶؛ ـ ریخت‌سقوطی ۸۴، ۸۷، ۸۸، ۱۰۳، ۱۳۴، ۱۶۳، ۱۷۴؛ ـ ریتم‌دار و پیشرفت ۱۲۲؛ ـ عروج ۶۹، ۸۷، ۱۵۵؛ ـ مار ۷۰؛ ـ ماه ـ کشاورزی ۲۰۸، ۲۱۱؛ ـ وارونگی ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰؛ ـ هم‌شکل ۱۱۸
نمادشناسی: ۷۲
نمادگرایی: ۷۵، ۲۲۰؛ ـ درخت ۱۳۰

ه

هرمنوتیک: ۴۵، ۴۷، ۵۲؛ ـ روحانی ۴۶
هندسهٔ اغراق‌شده: ۱۰۳
هوا: ۳۰، ۳۸، ۷۸

